

Деница Астахова*

КОМИЧНИЯТ СКАЗ ПРИ ЧУДОМИР В СВЕТЛИНАТА НА ДИАЛОГА С РАЗКАЗИТЕ НА МИХАИЛ ЗОШЧЕНКО¹

Denitsa Astahova

CHUDOMIR'S COMIC SKAZ IN LIGHT OF THE DIALOGUE WITH MIKHAIL ZOSHCHENKO'S SHORT STORIES

The article explores the similarities between the comic skaz in the works of the Bulgarian writer Chudomir (Dimitar Chorbadjhiyski) and the Russian prose writer Mikhail Zoshchenko. It begins with a review of theoretical approaches that connect the two authors under the concept of a literary form of the comic, with an emphasis on linguistic devices and the subversion of value hierarchies. The main part of the article is devoted to the similarities in their narrative models, highlighting skaz-related features such as the absence of an authorial voice, dialogicity, colloquial tone, and double-layered narration. Specific stylistic and linguistic devices are analyzed – including malapropisms, stylistic inertia, and the „second perception of the object“ – illustrated with examples from the works of both authors, in order to demonstrate a motive and linguistic proximity in achieving the intended comic effect.

Keywords: skaz theory; comic skaz; narrativity; linguistic devices

Текстът изследва сходствата между комичния сказ в произведенията на българския писател Чудомир (Димитър Чорбаджийски) и руския прозаик Михаил Зошченко. В своето начало статията прави обзор на теоретични постановки, обединяващи двамата писатели под понятието *литературен вид комично*, акцентирайки върху езиковите похвати и накърняването на йерархията на ценностите. Основната част на статията е посветена на сходствата в техните повествователни модели, изтъквайки такива сказови белези като липса на авторов глас, диалогичност, разговорност и двуплановост. Анализират се конкретни художественоезикови средства и похвати като малапропизми, стилова инерция и *второ възприемане на вещта*, илюстрирани с примери от творчеството на двамата автори, за да се докаже мотивна и езикова близост в постигането на търсения комичен ефект.

Ключови думи: сказова теория, комичен сказ, наративност, езикови похвати

Близостта между поетиките на Димитър Чорбаджийски-Чудомир и Михаил Михайлович Зошченко е обект на изследвания в литературната история, като първите стъпки в тази насока са направени още през 30-те години на XX век от руския учен Пьотр Бицили, емигрант в България. Руският професор сравнява и обединява двата художествени маниера на разказване под общия знаменател на *литературния вид комично*, акцентирайки върху художествените похвати. Характерно за двамата автори е, че развиват част от творчеството си в структурата на сказовото повествование, за което е присъщо скриването като своеобразна речева маска на авторския глас зад речта на разказвач с определен мисловен хоризонт и специфична речева изява. Разказвачът,

* Деница Астахова – д-р, независима изследователка, d.astahova@sd.uni-vt.bg, <https://orcid.org/0000-0001-9982-5296>.

¹ Настоящото изследване се базира на дисертационен труд на тема „Художествената специфика на сказовото повествование в съвременната българска белетристика“, успешно защитен за придобиване на научната и образователна степен „доктор“.



представяйки своята гледна точка за събитията, провокира ярки комични несъответствия, които се пораждават от ценностните разминавания между неговото разбиране и реалността.

Черти на сказа са установката към разговорност, спонтанност и диалогичност, които създават усещане за непосредствена комуникация с читателя. За постигането на комичен ефект писателите използват езикови средства и похвати като малапропизми, каламбури, автоматизация на речта и речевите жестове. Важна роля изиграва и сходният исторически и социокултурен контекст, който предопределя съществуването на общи тематични и мотивни сходства. Като отчитаме по-ранната поява на сатиричните творби на Михаил Зошченко, може да се предположи, че те са оказали някакво влияние върху българските писатели и в частност върху избора на сказово писане при Чудомир. Разказите на Зошченко са били достъпни за българския читател на страниците на тогавашния печат през 30-те години на XX в. в списания като „Монокъл“, „Пламък“, „Стършел“, както и във вестниците „Щурец“, „Горчив смях“, „Хоровод“. Настоящият текст си поставя за цел да проследи и анализира аспектите на близост между двете поетики – на Чудомир и М. Зошченко, като разгледа конкретни примери от техни произведения, опирайки се на постановките в теорията на сказа и наратологията.

Пьотр Бицили е първият изследовател у нас, който заговаря за общите места в поетиката на М. Зошченко и Д. Чорбаджийски. В статията „Творчеството на Чудомир и българският хумор“ (1938)² изследователят разглежда два сказови маниера на повествуване, подвеждайки ги под общия знаменател на *литературния вид комично*, който се основава на принципа за *накърняване в йерархията на ценностите*. Комичният ефект в творбите се явява следствие на противоречието между очакваната реакция на героя и изненадващата реч, основана на езиковите похвати автоматизация, стилова инерция, каламбур и малапропизъм. В читателя се възбужда иронична реакция, съвпадаща с ироничното отношение на автора и това се разкрива в избора на думите и създадените чрез тях речеви маски.

За да определим сходството в повествователния маниер на двамата писатели, е нужно да откроем общите постановки за комичния сказ.³ Най-важен сред признаците на сказовото повествование е липсата на авторов глас. Този глас бива предоставен на разказвач, потопен в екзотична среда, който през гледната точка на тази среда поставя важен проблем. Чудомир строи своята сказова среда далеч от шума на столицата. Неговите разказвачи се намират в малкия провинциален град и близкото до града село. В творбите му чрез героя разказвач се говори за страха и стъписването на *нашенците* от навлизащия нов свят в долината, свят, който се опитва да измести познатото ежедневие на Чудомировите персонажи. В комичен план, но и с добродушна снизходителност са пресъздадени опитите на хората от долината да обяснят по своему чужди думи, нови предмети, порядки или закони. Такива са думите *номенклатура*, *нифелация*, *инжелери*, предмети, които предизвикват детското им учудване – *филосипед*, *форферцержер* или *фотоапарат*. Чудомировият разказвач и неговите герои коментират в пластични речеви характеристики новите политически, законови и социални порядки, към които хората с нежелание или охота се пригаждат, и това недвусмислено илюстрират разказите „Гъските“ (1934) и „В бяло“ (1939). По подобен начин и М. Зошченко гради своята фикционална сказово-екзотична среда. Тя се разполага в общественото пространство и е видяна в топосите на банята, градския транспорт, болниците, театрите, учрежденията или дори в заседателните зали на Ленинград. Основният проблем, който стои в сюжетното подножие на разказите от ранния период на писателя, е комично оцветената автоматизация в отношенията на хората.

² Статията на П. Бицили е публикувана за първи път в Пражкото списание „Slavische Hundschauf“ („Славянски преглед“), г. 10, 1938, № 3 според бележката на редактора на в. „Искра“ (гр. Казанлък), отпечатал статията на Бицили на български език. Ние ползваме статията през книгата „Петър Бицили. Малки творби“, съст. К. Делчев (Делчев 2003: 403–412).

³ Прилагаме разграничението на два основни вида сказ – характерен и комичен. Опирайки се на тълкуването на Волф Шмид за характерния и орнаменталния сказ (Шмид 2003: 108), приемаме, че комичният сказ лежи в основата на характерния сказ и е наситен с допълнителни конотативни аспекти.



Вторият важен признак на сказовото разказване е отсъствието на експлицитно изразена морална оценка в разказите. Тази липса при Чудомир е отчетена още от първите му тълкуватели, сред които Йордан Бадев формулира с голяма проникателност признака по следния начин: *Свободен от морално и общественно-възпитателни задачи хумор, изграден без книжност* (Бадев 1936: 8). Посочената особеност е доловена и от руските критици на М. Зошченко, което впоследствие го задължава да подложи на редакция ранните си разкази. Тук следва да се посочи, че липсата на авторова оценка към показаните събития в повествователния текст е само привидна, ако изходим от утвърдената постановка на Михаил Бахтин, че авторът като естетически субект притежава статуса на последната смислова инстанция. От което следва, че в текстовото построение за авторовата ценностна позиция може да се съди по косвени структурни белези, които се съдържат в избора на сюжет като сбор от събития, гледни точки, персонажни характеристики и тон на разказвача.

Третият признак на сказовото писане е условността, която в сказа обхваща връзката между разказвач и слушател, от една страна, и от друга – между автора и читателя на творбата. При литературния сказ на Чудомир и М. Зошченко се открива непосредствената връзка между разказвача и условния слушател и това прави цялата ситуация на разказване условна. Тази връзка в повечето случаи е изразена с обръщения. При Чудомир пример за такова обръщение към посочен по име събеседник има в разказите „Спец“ (1935): *Ти как мислиш, бе чичо Томане, лесна работа ли е да си гробар на този свят?* (Чудомир 2016б: 171), или в „Бяло сладко“ (1934) с неназован по име събеседник: *Ти поне знаеш, че по онова време се изредиха всички от нашето село да кметуват, та и на Дролча дойде ред* (Чудомир 2016б: 58). Сказовата проза на М. Зошченко има същия условен характер, което личи в разкази като „Баня“ (1924): *Разправят, граждани, туй в Америка баните били отлично нещо* (Зошченко 1975: 17), „Аристократка“ (1923): *Знаете, братлета, хич не ги обичам женските с капели* (Зошченко 1975: 13). Изричното посочване с име, въвеждането на обръщение или указването на обобщен слушател в повествованието има отношение към изграждането на сказовата *доверителна беседа*, която е важен белег на посочения вид повествование. Изповедната атмосфера е нужна на разказвача, за да организира речта спрямо средата, в която се намира, и за целите му да убеди своя събеседник в правотата на позицията си.

Четвъртият признак на сказовото писане е нагласата към разговорност. Тази черта е доловена и посочена от ранните критици на Чудомир. Й. Бадев посочва, че хуморът на писателя е *изграден без книжност* и още, че езикът му *въздейства с думите от народната реч и с колоритните сравнения* (Бадев 1936: 8). Този ефект на спонтанна разговорност проличава и при М. Зошченко. При руския автор е постигнат чрез речевите аномалии в словесната изява на разказвачи и герои, които разкриват чертите на екзотичната среда, от която произлизат персонажите.

Петият признак е двуплановостта на сказовия разказ. Разработената от автора тема в сказа е пречупена през екзотичната гледна точка на разказвача и героите и влиза в смислопораждащ контекст не само между автора и героя, но и спрямо читателя, изисквайки и неговата оценка.

Така изведените признаци на сказа покриват основните критерии за спецификата на сказовото художествено повествование, предложени от теоретика Волф Шмид, които включват основните черти – нараториалност, ограничен мисловен хоризонт на наратора, двугласност, устеност, спонтанност, разговорност и диалогичност (Шмид 2003: 106–107). Тези белези са видими в творчеството на Чудомир и М. Зошченко и ни дават възможност да определим тяхната проза като *сказ от комичен тип*, разбран в цялостния аспект на комичното изграждане на темата, сюжета и персонажите. Комичният сказ е мотивиран от образа на разказвача, чиято гледна точка управлява повествованието. Освен в рамките на общите сказови прилики в творбите на двамата писатели се наблюдава близост и в художествената речева изява, в която се разкриват социално-политическата и културната аномалия на личните и/или обществените отношения. Сред специфичните художествени средства и похвати се открояват малапропизмите, автоматизацията, стилового смешение и стиловата инерция, анекдотичните орнаменти, каламбурът и речевите жестове.

С похвата на *учените думи*, уточнен по-късно у нас от Никола Георгиев с термина малапропизми⁴, П. Бицили отбелязва характерна особеност на полуобразованите Зошченкови герои, в чийто живот с бързи темпове нахлува цивилизацията. Изследователят отбелязва, че речта на тези герои прилича на цитати от вестникарски статии и агитаторски речи и се състои главно от *шаблони, клишетата и вербални форми* (Бицили 2003: 407). Професорът посочва, че комичната функция на тези думи е свързана с героите на Зошченко, които ги влагат в речта си напълно безсмислено, немотивирано и автоматично. В духа на класическата комедия двамата писатели прилагат и друг художествен похват, посочен от Бицили – *да се изобразява, без да се карат лицата да говорят* (Бицили 2003: 404). Този маниер на изложение обосновава вътрешния комизъм на изобразените ситуации и може да бъде видян в каламбурните конструкции и речевите жестове, характерни за сказовата реч. Семантично непригодните думи изобилстват в речта на Зошченковите герои, населяващи разказите от ранния му период, писани в годините между 1922 и 1933 г., точно така, както могат да се открият при Чудомир в книгите „Не съм от тях“ и „Нашенци“ през 1936 и 1937 г.

В Чудомировия разказ „Секретар-бирникът“ (1935) със семантично значимите малапропизми и каламбурни конструкции авторът постига комичен ефект, колорит и автентичност на изобразението. Това може да се покаже чрез извадка от разказа „Секретар-бирникът“: *Има си (секретар-бирникът – бел моя, Д. А.) и комперация. Тя е селска, ама той им прави сметките и с разни заблуждения печалбите ги абстрахира за себе си и я оставя в дефицитно положение* (Чудомир 2016б: 156). В цитирания пример думите *комперация*, *абстрахира* и *дефицитно положение* имат неточна смислова употреба и се квалифицират като малапропизми. Според изведения интерпретационен модел на В. А. Кухаренко речевите отклонения на персонажите в художествения текст могат да се обяснят като актуализации на различни езикови нива. Така например лексемите *комперация*, *невалидите* от разказа „Секретар-бирникът“, *инжелерите* и *нифелация* от едноименния разказ „Нифелация“ (1934) могат да се отнесат към групата на графоните⁵. Графоните представят един от конкретно изразените способности за фонетична характеристика на персонажа, която дава богата информация за произхода, социалния и образователния статус на героя. Чрез оказионалните графони героят се самохарактеризира, това е показател, по който можем да съдим, че персонажът е чувал определени думи, но не е виждал тяхното изписване в нормативни документи, вестници или книги. Според Кухаренко (Кухаренко 1988: 18–19) с това може да се обясни стремежът на характеризирания чрез речта си персонаж да вмести оказионалните лексеми според механизма на лъжливата етимология в някаква позната нему парадигма.

Друг вид речево проявени малапропизми са думите на персонажа, актуализирани на нивото на лексикалната парадигма. На това равнище значещи са правилно изговорените думи, но с несъответстващо на контекста значение. Такива примери са *взема пенсията анонимно, ще го преместим лаконически по-горе, на сухото* („Секретар-бирникът“). Разгърнатата малапропична конструкция, в която думите са вложени с оказионално значение се открива във финала на разказа „Пенко пъдарят“ (1934): *Прибраха му продуктите от първа необходимост в общината, ама какво стана по-нататък – питай ме да ти кажа! Думат, че бобът го бил абстрахирал кметът тайно за себе си, ама като не съм виждал, брате, не мога си изкриви душата. Другите работи, казват, тъй си ги ядели мишките в общината без последствие* (Чудомир 2016б: 27). В този пример освен думата *абстрахирал* с немотивирано контекстуално значение е използвана и фразата *без последствие*. Малапропичните елементи са важен сказов подстъп в повествованието и са основани на снизената речева характеристика на героя, което показва, че този тип герой или не познава същината на явленията, провокирани от новия социално-културен свят, навлязъл в

⁴ Никола Георгиев въвежда френската дума малапропизми (*mal a propos* – ‘не на място, неуместно’) и нейното литературно съотнасяне към героинята мисис Малапроп от комедията „Съперници“ (1775) на Ричард Шеридан (Георгиев 2018: 451).

⁵ Графонът е графична фиксация на индивидуалните произносителни особености на говорещия. Авторката разделя отклоненията от речевата норма в две групи: първата е свързана с настроението и емоционалното състояние на възрастния говорещ, докато втората група отразява произхода, образователния и социалния статус на героя и носи рекурентна постоянност, повтаряемост (Кухаренко 1988: 17–18).



живота на Чудомировите „нашенци“, или не ги признава, иронизирайки и действителността, и нейните авторитети според основателната трактовка на Н. Георгиев в статията „Път към Европа ли? Не съм от тях“, в която литературоведът обръща сериозно внимание на стилового смесване в речта на Чудомировите разказвачи (Георгиев 2018: 453).

От стилистична гледна точка малапропизмите влизат в арсенала на изобразителния похват ирония чрез каламбурните конструкции. При казанлъшкия хуморист каламбурната конструкция е контекстово обусловен похват, който е мотивиран от непосредствената близост на фразите. Това може да се види в разказа „Секретар-бирникът“: *с разни заблуждения печалбите ги абстрахира за себе си и я оставя в дефицитно положение и Много му е хубав почеркът* (Чудомир 2016б: 156). Тези два смислови отрязъка образуват семантична цялост, но от своя страна фразата *много му е хубав почеркът* образува смислово цяло и със съседното изречение: *Като те подпише под някой документ или запис, не можеш да познаеш ти ли си се подписал, или е фалшификация*. Така се появяват два плана, първият е буквален и в него се чете смислова надробеност, характерна за разговорната реч в изказването, в което разказвачът първо говори за затрудненото финансово положение на селската кооперация, а след това разказва за сръчността на бирника да подписва фалшиви документи. Във втория план на тази смислово-лексикална игра читателят долавя в *Много му е хубав почеркът* обобщение на описвания образ на секретаря. По-нататък в повествованието се среща изречението: *Той има и пенсия анонимно. Ходи да взема пенсиите на вдовиците и невалидите* (Чудомир 2016б: 157). Тук се наблюдава смесване на похвати, на малапропична и каламбурна конструкция, която отваря асоциация към ново смислово съчетание *анонимни инвалиди* или *невалиди*, за които никой не иска да знае. Тази асоциативна верига не е лишена от смисъл, като се отчита обстоятелството, че сюжетното действие се развива в междувоенните години.

Гледната точка на низовия герой се реализира изцяло в номинативната система на битовата среда, която се проявява в най-голяма степен чрез разговорната лексика. Маркери за такава речева изява са разговорният синтаксис и свободните словоупотреби на разказвача. В примера: *А вечерта синковецът прави-струва и ги прибра либералите у тях на спане и се напиха на Йовин Гергя с виното, защото е от тяхното крило. Кога си отиваха на утрето, прегърнаха се със секретар-бирника и после той ги псува съфакупно всичките* (Чудомир 2016б: 157). Тук с думите *синковецът, утрето, псува, съфакупно* и *крило* се проявява комизмът от смешението на словоформи от различни стилистични пластове, или по друг начин казано, до разговорните и грешно произнесени думи стои дума от общественно-политическия контекст като „крило“. По този повод проф. П. Бицили справедливо отбелязва, че *хумористичният ефект се проявява от ироничното не спрямо обекта на изобразяването, ами спрямо начина, по който се изобразява предметът* (Бицили 2003: 409).

Щрих на автентичност в текста придава образната характеристика в разказа „Номенклатурата“ (1937). Тази автентичност е обрисувана от разказвача с достоверна картина на обичайната работа на магазинера, която включва фотографския поглед върху безбройните стоки по щандовете на магазина от крайбалканската железопътна линия: *Мете си сам магазина, чисти си, подрежда, раздава на работници и майстори дванайсетметрови релси марка РПШ или ЦСВ от осемтях метра, вземат чукове, копачки, подбивки, трамбовки, връзки, болтове, крампони, секачи, козикара, преси, глухи ключове, гребла, лостове, сигнални фенери, четки за катраняване, барути, фитили, капсули и пр., и пр., ама с карнетки ги дава, значи, записва си всичко и работата се лее като песня*. (Чудомир 2016б: 405). Тук могат да се отбележат паразитните думи *значи* и *да речем*, които не придвижват сюжетното действие напред. Безкрайното безсъюзно изброяване, маркирано с *израза и пр., и пр.*, завършва с образното сравнение *записва си всичко и работата се лее като песня*, което оставя у читателя усещане за житейска подреденост. Обратът в мисълта настъпва с въведения от разказвача реторичен въпрос *ама знае ли животен човек отгде ще му дойде зло на главата?* В този въпрос е важен образният авторски окказионализъм „животен“, последван от живо пресъздадената реакция на Пърликачуля при прочита на писмото, изпратено от държавната управа – *една думица го накара да му изсъхне плюнката в гърлото и да му шръкне косата, тъй да се рече, коренно* (Чудомир 2016б: 405). Необичайната лексикална съчетаемост в цитираната



фраза е заложена в образното словосъчетание *щръкала коса – коренно*, т.е. неговата вътрешна мотивираност би следвало да се изведе от конструкцията *щръкнала от основа, от корен*, или с други думи, описанието на неговата реакция е заменено с речев жест – при прочита на непознатата за него дума *но-мен-кла-тура* всеки косъм от главата му стои изправен. *Гледал я тая проклета дума Пърликачулят, прочел я пак, потрети и не можал да ѝ схване значението. /.../ такваз дълга и заплетена дума не съм чувал. Тю, да му се не види макар! Какво ще да е туй нещо? Какво иска да каже? Че няма ни инженера, ни счетоводителя, ни никой в секцията. Пък и тук да са – мислите си, – бива ли да ида да ги питам, да се издам, че съм толкова прост? За какъв ще ме сметнат?* (Чудомир 2016б: 405). В този пример авторът разкрива специфична особеност на сказовия герой, който, осъзнал или не своята социална ограниченост, умело се опитва да прикрие недообразоваността си и/или заедно с това прави опит да се впише в по-представителна социална група. След което Лальо Пърликачулят отива за съвет в кръчмата, където се оформя своеобразна викторина около въпроса за чуждата дума. На влизане бай Коста Вълнаря го посреща с въпроса *Какво си се умислил като мораторен търговец?* След разказа на Лальо бай Коста, Духтито и поп Костадин се умислили и *нито пият, нито приказват, нито към мезето посягат*. Следва безрезультатното тълкуване от Коста Вълнаря с разсъждението му: – *Номен... номен... номен... /.../ Да е номер например, да ти кажа веднага какво значи, ама то, пусто, с „н“ на края. Но-мен-кла-тура... Дълго нещо! Европейска дума. Неизвестност! Гатанка цяла!*, подето от също толкова безрезультатното предположение на Динко Духтито: – *Кла-тура... кла-тура... /.../ Клатура... От клатене трябва да произлиза*, завършено от поп Костадин, който казва, че тази дума според него е протестантска, а той на протестантите и *ерголемите* им не иска да чуе. Неефикасна е помощта и на дядо Марин бирника, който твърди, че думата е сбъркана, защото от трийсет и седем години чете по два вестника *от кора до кора*, а такава *разкрачена и неразбрана дума* не е срещал.

Комизмът в тази ситуация се поражда по два начина. Единият е чрез сравнението във въпроса на бай Коста *Какво си се умислил като мораторен търговец*, в което използваният термин *мораторен търговец* е от финансово-счетоводната сфера и неговата употреба в неофициален и спонтанен по характера си разговор предполага, че общуващите притежават фонові знания в тази област и че познават значението на думата *номенклатура*. От описаната ситуация става ясно, че *мораторен търговец* се проявява в речевата партия на Коста Вълнаря като малапропизъм. Освен това комичната ситуация нараства и добива кулминационен момент от опитите на Духтито да обясни думата чрез етимологизация – *Кла-тура... кла-тура... /.../ От клатене трябва да произлиза*.

Според А. Г. Бармин поетиката на М. Зошченко се отличава с настройка към сложността, чиято специфика се изразява в комичното, проявяващо се в смисловите несъответствия или, както ги нарича П. Бицили, *накърняване на ценностната йерархия*. Разсъждавайки в тази посока, авторът посочва, че най-характерен пример за комичното слово на писателя е каламбурът. Тази словесна игра се основава на смесването на няколко значения в една дума. *Условието за това смесване* (или мотивировката на каламбура – бел. моя – Д. А.), казва Бармин, *е контекстът – съседните думи, ползването на по-рано приета употреба на дадена дума или влагане на обичайното ѝ значение за слушателя и т.н.* (Бармин 1928: 41). Разказите, в които каламбурът е натоварен със смисловознаеща роля, са „Агитатор“ (1923) и „Актьор“ (1924).

В разказа „Агитатор“ прави впечатление езиковата и поведенческата колебливост на персонажа, изправен пред задача, за която не притежава необходимите познания и опит. Излизайки в отпуск, пазачът на авиационната школа Григорий Косоносов трябва да разкаже на своите съселяни за ползите от съвременната авиация и да ги убеди да направят дарение. Героят влиза в сюжетната ситуация със самотнението си на градски човек и уговаря председателя на селския съвет за среща с думите: *искам да проагитирам за едно-друго земляците. От град идвам, няма да е артък едно събрание да направим* (Зошченко 2003: 22). Комизмът тук се основава на противоречието между претенцията на гражданина Косоносов и нестройната му реч, в която натрапчиво се съчетават поетичната форма на думата съселяни – *земляците*, с фразата *да проагитирам за едно-друго* и думите *артък* и *събрание*. Този комичен епизод в началото на разказа е прекъснат



от друг епизод за модерната авиация. Речта на Григорий започва с иронични нотки към селяните, които авторът претопява в неумелостта на речевия изказ, проличало още в началната фраза: *Вие като прост народ, трябва да ви обясня...*, следвана от накъсаните обяснения, задъхани от паразитни думи и помощни речеви жестове: *Тук значи е Германия, а там, такова – Китай. Туй пък е Русията, сетне...изобищо...* (Зошченко 2003: 22). Освен речевото отклонение, мотивирано от психологическото напрежение на градския оратор, ясно проличава и неговата социална непригодност за ролята, която се наема да изпълни. Социална му определеност и ограниченост изпъкват от пластично пресъздадената каламбурна ситуация, която съвместява в едно смислово цяло словото и жеста. За да успокои нарастващото раздразнение на селяните, настъпило от неразбираемата реч на говорителя, председателят казва: *агитатора: Ама не става ясно! /.../ Дай го някак по-близо до масите*. Вместо Косоносов да подреди и изложи ясно и кратко идеята си, той само *пристъпва по към тълпата* (Зошченко 2003: 23). Ролята на този каламбур е оценъчна и се заключава в изявеното от автора мнение за социалната непригодност на Григорий Косоносов да води селско събрание. С този комичен похват авторът постига иронично обезсилване на високото самомнение на изображения в разказа художествен тип „градски маргинал“, който идва в селото да води агитация, но притежава оскъдно образование и ограничен умствен хоризонт, проличаващи от неговата хаотична и груба битова реч.

Умело изградена каламбурна игра, основана на мотива за *изиграния актьор*, се открива в основата и на разказа „Актьор“. В него героят разказвач излага едно разсъждение, което смислово се преобръща в последващата илюстрация, и става така, че мнимият актьор Вася улавя в примката на речта своите събеседници: *Питате ме, граждани, дали съм бил актьор. Че как да не съм бил. Играх в любителски театър. Докоснах се до великото изкуство* (Зошченко 2003: 71). Тук двусмислеността на каламбурната игра е концентрирана в елементите *питате ме /.../ дали съм бил актьор* и *докоснах се до великото изкуство*. Непосредственият контекст на фразата реализира нейното първо значение *в театъра съм играл актьорска роля*, което се доказва от въвеждащите думи на първичния, рамков разказвач, който препредава историята на „един актьор любител“, случила се в град Астрахан. Това значение на фразите се доказва и от думите на самия актьор: *Играех в любителски театър* (Пак там). Но в хода на разказа второто значение ясно се разчита в сюжета и реализацията на самата пиеса. Актьорът Вася играе роля на търговец, когото обират, а той се бори с нападателите си. По време на импровизирания грабеж персонажът разбира, че един от театралните аматьори наистина се опитва да го ограби, като *шари из джобовете* му, след което Вася започва да налага тримата актьори *направо по физиономията*, а те *според пиесата /.../ нападат ли нападат /.../ и не им стига, ами напират и към часовника* (Пак там). И според общото впечатление на публиката, на ограбения герой, а и според представената сюжетна логика на разказа *Ефектът е направо поразителен* (Пак там). В представената комична ситуация се реализира и второто значение на въвеждащия каламбурен елемент *питате ме /.../ дали съм бил актьор*, реализиращ смисъла на физическа саморазправа. С играта на думи авторът изразява оценката на потърпевшия герой за участието му в импровизираната пиеса, играна в град Астрахан, а ценността на каламбурния похват в разказа е, че с него се постига художествена пластичност без необходимост от външно описание.

Художественият похват малапропизъм отчетливо се наблюдава при М. Зошченко. В разказа „Метафизика“ (1922) се представя любовното увлечение на чиновника Винивиткин към машинописката от дворянски произход Надюша. Разказвачът започва историята си с епизода, в който девойката откликва на младежа и според разказвача му *пуска /.../ мъгляви алегории*, препращащи към стила на писателя М. Лермонтов, които поради своята начетеност младежът Винивиткин отлично разбира (Зошченко 2003: 14). В следващия епизод разказвачът проектира в повествователен глас възникващите отговори на влюбения чиновник. Според въображаемия диалог, ако началникът би запитал момчето любовното чувство *не е ли празна метафизика и попка измишльотина*, предположението на разказвача е, че героят ще се съгласи с мнението своя началник. Но на въпроси от рода на *защо младежът е избрал точно Надюша* и *какво мисли за брака*, според мнението на разказвача сериозният чиновник ще му отговори *Защо пък да не чакам Надюша*,



щом момиче като нея отговаря на всичките ми естетически потребности като чиновник осми разряд? Ако ще говорим за брака като краен резултат, бракът ще е граждански, без намесата на разни църковни метафизики (Зошченко 2003: 16). В тези примери комизмът на речевите ситуации е провокиран от опита на чиновниците да се впишат във високия стил на новите културни промени, настъпили след Революцията през 20-те години в Русия. Изразите биха могли да се коментират през ироничното скриване на авторското Аз, тъй като мълчаливото издигане на автора над *полуинтелигентските* разбирания подсказва неговата хладна оценка на показаната действителност. Това скриване на автора е отбелязано от проф. П. Бицили в неговия анализ за хумора на Чудомир и е сравнено с *игра на съпяна баба*, в тази игра авторът разиграва комичните ситуации скрито, зад гърба на героя (Бицили 2003: 409).

Друг пример за употреба на малапропизъм при М. Зошченко откриваме в разказа „Аристократка“ (1923). В него гражданинът от *новото съветско време* Григорий Иванович започва разказ за увлечението си към аристократка, като още в началото мотивира краха на отношенията им с фразата: *В театъра си разкри тя и д е о л о г и я т а до дъно* (Разредката е моя – Д. А.), (Зошченко 1980: 13). Тук, както и в предишната творба, прави впечатление фразовата несъчетаемост на използваните елементи. Ако в „Метафизика“ словосъчетанието *църковни метафизики* звучи необичайно странно, то тук несъвместима със смисловия фон на ситуацията се явява метафоричната фраза *идеологията до дъно*. При първия прочит на текста може да се предположи, че на мястото на думата *идеология* би било по-уместно да се поставят стилистично неутрални думи като *същност, характер, нрав* или *убеждения*, които притежават и по-добра съчетаемост с пояснението *до дъно*. Но майсторството на Зошченко проличава най-вече във финалната реплика в разказа, с която се уточнява значението на израза за *идеологията* на аристократката. Според автора тази речева изява трябва да означава *Който си няма пари – не излиза с дами*, което също препраща към нагласите на съветизираното време и говори за същото отричане на старото аристократично съсловие. Пример за малапропизъм в същия разказ е и обясненото от разказвача Григорий Иванович поведение на бюфетчията. Епизодът с нахапаната паста – според думите на разказвача бюфетчията *се държи и н д и ф е р е н т н о – прави се на треснат* (Зошченко 1980: 15). Във втория случай малапропичната употреба на лексемата *индиферентно* влиза в разрез с разговорния стил, който изисква следващият елемент в тази фраза – *прави се на треснат*.

Подобно малапропично мотивиране на заложената от Зошченко смислова двуплановост в текста се наблюдава в разказа „Нервни хора“. В уводния абзац разказвачът очевидец с комичен тон прави опит да обясни подробно причините за сбиването на съседите в кооперацията *на ъгъла на „Глазова“ и „Борова“*. Според неговите размисли настъпилите събития могат да се обясняват с нервното разстройство на хората, преживели гражданска война. Комичният елемент обаче се открива в смесването на абстрактните с битовите реалии, например: *от тази и д е о л о г и я кратуната на Гаврилов няма да зарасне по-бързо* (Разредката е моя – Д. А.), (Зошченко 1980: 19). Тук думата *причина* отново е заместена с думата *идеология*, която се вклинява като смислово противоречие в стиловата плавност на изказа и внася комичен оттенък в резултат на *накърнената ценностна йерархия* (по Бицили). Несъответствието се разкрива чрез смесването на конотативни елементи от различни нива, като *последници от гражданска война, идеология, инвалид*, от една страна, и комичното им травестиране в смисловия ред *инвалид, кратуна, идеология*, от друга.

Стилова инерция

В Чудомировия разказ „Отчет“ (1936) чрез художествения похват стилова инерция е показано в ироничен план важно социално съсловие като военните, което е част от елита на тогавашното общество. Началото на творбата започва с разказ, който дава протоколни сведения за живота на о.з. Станчо Гащаров и изпълнява ролята на стилово огледало на речта на подполковника. Гащаров представя във военния клуб отчет за посещения военен конгрес в Плевен. Произнесената протоколна реч представлява стилово смешение от разговорна, поетическа и военна реч и в нея се комбинират клиширани изрази от различни социално-стилови ситуации, като тази особеност може да се види във всяка от фразите от речта на Гащаров, особено в началната част от изказва-

нето му: *Господа, първо – тръгване. Второ – пътуване, и, трето – посрещане. Музики, знамена, войскови части, шпалир, импозантност и, тъй да се каже, феерия. Приветствия. Официална, духовна и гражданска власт. Родолюбиви организации. Учащи, професионални съюзи и прочее. Избор на бюро. Отчет. Акламации и след това, тъй да се каже, дебати* (Чудомир 2016б: 262). От приведения пример прави впечатление интонационният рисунък, в който темпото на речта напомня за динамиката на военния марш. Това впечатление е постигнато с повторението на протоколните думи във въвеждащата фраза, съчетани с отглаголни съществителни, които според оратора служат за логически ориентир в речевата картина и маркират краткостта и престижа на изказването: *първо – тръгване /.../ второ – пътуване /.../ трето – посрещане*. След въвеждащия блок е представена малка част от кинематографски поднесена картина на конгресната аудитория, която бива прекъсната от обобщение, изразено с нелогичен поетизъм: *Музики, знамена, войскове части, шпалир, импозантност и, тъй да се каже, феерия*. В следващата фраза изброяването е прекъснато отново, но този път своеобразното обобщение е изразено с думата *прочее*, която имплицитно продължава мисленото изброяване на обектите във въображението на слушателите и читателите: *Приветствия. Официална, духовна и гражданска власт. Родолюбиви организации. Учащи, професионални съюзи и прочее*. Спецификата на синтактично-стилистичния рисунък на приведения цитат задава стиловата рамка на целия разказ на Гащаров.

Стиловата инерция проличава особено ясно в лексикалния пласт от разказа на Станчо Гащаров и се наблюдава в явлението езиково-семантична макарония, което се изразява, от една страна, в немотивирано от ситуацията смесване на български и руски думи и конструкции от типа: *маладец, дурак, замечателно, тоже, вот идея, вот сукин син, и так далее*, а от друга страна, има натрапчиво проявено стилово смесване между военна, поетическа и просторечна лексика, което може да се види в един от примерите: *Трети поред говори майор о.з. Ихтимански от Ловеч. Бабанка!* (Чудомир 2016б: 263), в който оценката е изразена в еднословното изречение *Бабанка!*, поемащо върху себе си и логическото ударение от предходното изречение. От изведените примери може да се заключи, че главният герой в разказа „Отчет“ се саморазкрива чрез речева характеристика, която дава информация за неговата професия, съдейки по ситуационно немотивираната стилова инерция, която се демонстрира с внесената в разказа военна фразеология и динамика на речта. Освен оставените следи от професионалната сфера, наличието на стилово-семантичното смесване между чужд, разговорен, просторечен и поетически език⁶ създава образа на герой, който функционално може да бъде приет като обект-насмешка и средство за насмешка над ограничения житейски взор на военното съсловие. Гащаров е типичен представител на това съсловие, притежава ниско житейско самомнение поради някаква негова наследена от службата, но недооформена свръхидея, което личи от автодиалога във финала на разказа: *Гледах, друзья мои, гледах преизпълнен с национално величие – и думам на себе си: – Пфу! И ти стопанство имаш, Станчо, и чифлик ще ми правиш! Недоразумение! Декаданс! Питомна гарга, тъй да се каже, пършивец!* (Чудомир 2016б: 264). Цитираният автодиалог издава скромния ценностен хоризонт на героя, който не се съгласува нито с ролята, нито със значимостта на социалното съсловие, което защитава персонажът. Имплицитно заложената оценка в текста може да се изведе от цитирания откъс, но и от ироничната реч на повествователя. В експозицията на разказа повествователната реч стилово се изравнява с речта на персонажа. За тази стилистично „заразена“ реч говори краткият протоколно оформен разказ за селския живот на пенсионирания запасен подполковник. Така повествователната инстанция подлага на ирония обекта на своя разказ, като борава пародийно със стиловите елементи от речта му. Текстовата ирония се съдържа и в комичната натовареност на името Гащаров Станчо, тъй като номинативната инверсия е пренесена от военния модел на рапортуване в битово-селската среда.

М. Зошченко ползва похвата стилова инерция в разказа „Нервни хора“. Това може ясно да се види в репликата на Иван Степанич: *Аз, казва, като слон работя за тридесет и две рубли и*

⁶ Тук ще използваме определението за поетизми на Н. Георгиев: „Под поетизми тук се разбира стилистичен пласт или стилови белези, маркирани с принадлежността си към художествен контекст, границите на който не могат да прекратят без риск да станат нефункционални или преднамерено смешни“ (Георгиев 2017: 345).



някоя и друга копейка отгоре в кооперацията, усмихвам се, казва, да си купя някоя игла с тия трудови грошове, тъй че за нищо на света не ще позволя на чужд персонал да се възползва от тези игли. (Разредката е моя – Д. А.), (Зошченко 1980: 19). С речта си Иван Степанич вместо съжаление или симпатия предизвиква у читателя смях. Това се дължи на инертно взетата фраза от професионално-магазинерския тип общуване и механичното ѝ пренасяне в битовия спор около иглата за самовара. Този разказ изобилства с ненужни пояснения като *в кооперацията на ъгъла на „Глазова“ и „Борова“*, с което се постига характерова убедителност на образите и достоверност на разиграните художествени штрихи.

Второто възприятие на вещта

М. Зошченко прилага описания от Виктор Шкловски похват, т.н. принцип на второто възприятие на вещта⁷ в оголен вид, или с други думи, използва го във видим и натрапващ се вид в някои от разказите като „Маймунски език“ (1925), „Галош“ (1926) и „Гримасата на НЕПА“ (1927).

В „Маймунски език“ през очите на свидетел е предаден неразбираемият разговор между двама учтиви възрастни мъже, които коментират *умно и съвсем интелигентно* провеждащо се заседание. В този разговор слушателят чува думите *пленарно заседание, кворум, реплики, дублики, президиум* и още по-странните за него фрази като *всичко преминава максимално по същината на дневния ред*, отнасям се */.../доста перманентно към подобни събрания. Приличат ми на нещо като индустрия от пусто в празно; процедурна гледна точка* и др. След което разказвачът наивно заключава, че руският език е труден, защото в него има много думи с *мъгляв, чуждестранен смисъл* (Зошченко 2003: 74). В така представената художествена ситуация на пръв поглед се забелязва противопоставяне на политическо-клишираната реч на *учените мъже* срещу битовото говорене на разказвача, който казва, че не ги разбира поради това, че е *без висше образование*. Пресъздадената ситуация представлява логически абсурд, който извиква в съзнанието на читателя два основни въпроса. Първият е *Мотивирано ли е присъствието на този, очевидно, случаен човек сред членовете на затвореното пленарно заседание? И ако е наложително неговото присъствие в залата, защо той не може да се ориентира нито в официалната реч на ораторите, нито пък в частния разговор на заседаващите до него мъже?* Вторият въпрос, породен в хода на художественото тълкуване, е: *Ако тези двама заседатели заслужават отредения им ранг, защо техният частен разговор се оказва неразбираем за другите?* За това, че последните разговарят в неофициален тон, съдим по смесването на елементи от различни стилови редове като: *Другарю, бихте ли ми казали това заседание пленарно ли ще бъде, или к'во?* „*Кой е тоя, дето излезе?* (Разредката е моя – Д. А.) и *Околните започнаха да шъткат. Двамата свиха рамене и млъкнаха.* (Зошченко 2003: 74–75). Според характерната за сказа оценъчна лаконичност М. Зошченко не предлага отговор на тези въпроси, а оставя читателя сам да разреши повествователната енигма.

По сходен начин е показано противоречието в смисловия план на разказа „Гримаса на НЕПА“.⁸ По време на пътуване във влака между градовете Луга и Ленинград разказвачът става свидетел на случка, в която добре облечен младеж дава сприхави разпореждания на възрастна жена, натоварена с багаж. Тази ситуация предизвиква възмущението на пътниците, според тях с подобно поведение от страна на младия мъж се погазват правата, регламентирани от НЕП-а в защита на прислужниците. Вследствие на създалото се общо убеждение един от пътниците влиза в саморазправа с мъжа, обвинявайки го, че нарушава правата на свободната личност. Обратът в

⁷ Художествен похват, смислово близък до малапропизмите, свързан с двуплановостта в сказовия текст. Според В. Шкловски принципът предполага два плана на възприятие. В първия план читателят регистрира „това, което човек разказва“, а при втория план „това, което като че ли случайно се прокрадва“ в речта му (Шкловски 1928: 17). Според теоретика *зад това, което човек изговаря (...) в сказа, е необходимо да се търси ограниченият човек. Неразбирацията събитията.* (Шкловски 1928: 455).

⁸ НЕП – Нова икономическа политика (*Новая экономическая политика, НЭП*). Икономическа политика, въведена в Русия през 1921 г., която либерализира до известна степен следреволюционната икономика и възстановява донякъде частната собственост в определени сектори на икономиката и селското стопанство.



разказа настъпва с отговора на разкритикувания мъж. Той учудено заявява на присъстващите: *Ами, ако аз пътувам със собствената си майка за Ленинград? Твърде оскърбително е, казва, да слушам подобни думи за нарушаване на кодекса* (Зошченко 1980: 30). Този отговор предизвиква нова ситуация на смут и объркване сред пътниците, а разказвачът резюмира неловкостта на развилата се случка с фразата: */.../ намесихме се май в чужди семейни работи. Някак си неудобно. Оказа се, че му била чисто и просто майка, а не домашна прислужница*. В хода на действието се достига до гротескни тонове с подхвърления циничен коментар – *Кой ли, казва, може да я разбере! Няма етикет на нея каква е – майка ли е, баща ли е? Това трябва да се обявява при влизането* (Зошченко 1980: 30). Така младият човек вместо порицание получава извинението на спътниците си и в крайна сметка излиза от разигралата се случка морално засегнат, изказвайки на глас възмущението си, че никой не му сторва път и че е хванат за яката, а той *може би си има и билет*. Тук идва ред на разкриването на логическия абсурд, заложен във втория смислов план на творбата. Уточняващият въпрос, който следва да бъде зададен от читателя, е: *Каква би трябвало да е причината пътниците във влака да реагират остро срещу нарушените трудови права на възрастната жена в създалата се ситуация и съвсем да не се замислят за свещеното ѝ право на уважение, което тя носи като майка?*

Чрез художествена организация на комичния сказ става видим подтекстовият, втори смислов пласт и в разказа „Галош“. Характерна черта на тази творба е, че действието в нея се движи по формулата „добри закони – лошо прилагане – логически абсурд“. В първия план е заложена идеята, че правата на човека, дори в битовата проекция на неговото ежедневие, могат да бъдат защитени с ясни административни практики и разпоредби. Така в „Галош“ героят с радост разбира, че може да получи своя галош от трамвайната служба за загубени вещи. Според повествователната логика в разказа персонажът се отправя към депо за изгубени вещи, но въпреки подробно описания размер и вид на галоша се оказва, че за да го придобие обратно, е нужно да се представи *тапия* от домсъвета, която потвърждава, че има изгубване. Председателят на домсъвета обаче изисква от героя *удостоверение от трамвайния парк* за загубата на този галош. След перипетии той все пак успява да подаде заявлението си и да се сдобие с нужното удостоверение, но когато отива при служителите в трамвайното депо и най-накрая получава своята скъсана обувка, става ясно, че дългото бюрократично обхождане на всички институции става причина персонажът да загуби и другия си галош. В края на разказа на единствения галош е отредено почетно място. Героят го поставя върху домашния си скрин. Тази история е предадена през наивния поглед на герой, който е главно действащо лице. Преминавайки през административните перипетии, в хода на своите действия, реакции и думи разказвачът се саморазкрива. От неговото споделяне читателят разбира, че той живее в градска кооперация, пътува до работа с трамвая и че социалният му статус е чувствително нисък. За това говори изказаната на глас собствена оценка на героя: *галошът ми е почти нов. Едва трети сезон го нося*, а това влиза в комично несъответствие с изброените белези, които същият посочва пред служителите на трамвайното депо, където той казва: *галошът е обикновен, /.../ фортът, разбира се, е окъсан, а вътре е без подплата, /.../ Носът му, кажи-речи, е съвсем отпран, едва се държи. И тока /.../ почти го няма. А страните му /.../ са още добре, държат се засега* (Зошченко 1985 :76). Когато служителите от гаражния парк показват галоша, героят си мисли с усмивка, че *ето /.../ чудесно работи системата, и какви /.../ идейни хора, колко грижи си създадох за един галош*, след което възкликва *Благодаря /.../ приятели, да сте живи до гроб* (Зошченко 1985: 76). Във финала на разказа може да се разчете ироничната гримаса на автора в иначе добродушния тон, с който персонажът резюмира събитията от последните дни. По повод на всичко героят обобщава в присъщия за сюжетната му роля наивен тон: *Някой път ти стане тъжно, погледнеш галоша и на душата ти стане едно леко и безгрижно. Ето, мисля си, славно работят чиновниците! Ще запазя тоя галош за спомен. Нека му се радват потомците* (Зошченко 1985: 78). В тази творба авторът ползва удобната за случая ограничена гледна точка на разказвача участник в събитията, за да покаже абсурда на бюрократична практика, според която скъсаният галош може да се върне на собственика, но цената е едноседмично обикаляне на чиновническите



служби, няколко листа хартия с удостоверения и декларации, които потвърждават, че именно той е загубил вещта си, забрана за напускане на града и пр.

Групата разкази, цитирана в настоящия текст, която обхваща „Аристократка“, „Маймунски език“, „Гримасата на НЕПА“, „Галош“ и „Агитатор“, представя формулирания от М. Бахтин *двуусочен сказ*. В него авторовата позиция или оценка е пречупена през особена или неутрална гледна точка на разказвача и чрез този художествен акт авторът реализира *принципа на обратния ефект*, делегирайки правото на героя да говори както може или иска, vyplъщавайки го в идеята, стилистиката, тона или речта на определен негативен образ, конкретно етико-естетическо явление или посочен като неприемлив за обществото елемент от социалната действителност.

Автоматизацията като аномалия

Автоматизацията, също откритоена като похват от В. Шкловски, може да бъде добре илюстрирана през виждането на Анри Бергсон за *вкостенеността* като един от изворите на комичното. Френският философ поставя знак за равенство между въздействието на идеите за вкостенеността на материалното или механичното, което ползваме или виждаме, и вкостенеността на говора. Според него това се проявява *под влияние на придобитата скорост да кажеш това, което не искаш да кажеш, или да правиш това, което не желает да правиш* (Бергсон 1947: 94). Можем да допълним, че трактовката на вкостенеността (по А. Бергсон или автоматизацията по В. Шкловски) се простира далеч отвъд мисленето за материалното и може да бъде проявена като социална или личностна вкостенелост на идеите, поведението и речта на хора, попаднали под влиянието на определени социално-културни или житейски обстоятелства. А. Бергсон дава насоки за разпознаване на автоматизираната дума, предизвикваща комичния нюанс в текста. Той смята за сигурен знак за автоматизирана реч наличието на абсурдност, груба грешка или противоречие между термините, вследствие на което извежда правилото, че *една комическа реч се получава като се вмести една абсурдна идея в една общоприета абсурдна форма* (Бергсон 1947: 95).

При Чудомир в разказа „Пунтовете“ (1935) основен градивен елемент е автоматизацията, който квалифицираме като основен белег на сказовата поетика от комичен тип. В него чрез анекдотична случка на преден план е изведена автоматизацията в действията на Станчо Барабанчика. След връчената му заповед да разгласи посещението на министерската делегация, Барабанчика започва сяпко да следва установения си маршрут от *девет пунта* и когато по средата на обиколката му Лимбата го спира, за да каже, че министрите са си отишли и сигурно вече са към Баните, градският глашатай се сопва за направената забележка и продължава с обхода на известителните пунктове. Когато един агент от общината го накарва да спре да вика, Станчо Барабанчика в отговор *нервно ревнал /.../, Зная си службата и наредбата. Имам девет пунта за викане, чу ли? Тук на площада ми е петият. Остават ми още четири: един – горе до черковната чешма, другият – на Петка Иванкин до дюкяна и последният – в еврейската махала. Като ги обиколя всичките ще спра* (Чудомир 2016б: 231). Така сред трескавите приготовления при новината за важното посещение *кметът развял палто /.../ бързайки да иде да се обръсне, както му прилича, а помощникът му взел от амбулаторията един бинт и си вързал мустациите да църкнат за целта* (Чудомир 2016б: 230). За неефективната организация на обществените дейности може да се заключи по тухкането на кмета: *Бре да му се не види метенето /.../ Файтонджията – метач, пожарникарите – и те метачи; все метат и все по-мръсно става! Пък кой ще върши другата работа – не знам!* (Чудомир 2016б: 229). В този разказ липсва пряко изразена оценка на разказвача за организацията на общинската работа, но пък е даден добродушно-ироничен коментар за *пунтовете* на Станчо Барабанчика и за голямата пенсия, която получава в знак на признателност за положения труд и постоянство в службата. Чрез похвата автоматизация е разкрит умствения хоризонт на героя, а на фона на анекдотичната случка в разказа са показани и комичните щрихи от работата на поредното общинско управление в града.

В разказа „Номенклатурата“ (1937) се открива наивно-смешната гледна точка на поп Костадин, която се проявява в неговата речева инерция. За поп Костадин думата *номенклатура* не е славянска, защото я няма в черковните книги и затова не му се вижда да е добра. Казва, че тя трябва

да е „протестантска“, а на протестантите дори „ерголемите“ им не иска да чува. Комизмът в тази ситуация е предизвикан от речевата автоматизация на персонажа, която работи по правилото, че *всичко лошо и нечестиво е на протестантите*, и се усилва дотолкова, че по път неволно „подарява“ на неславяните протестанти *ерголеми* букви (Чудомир 2016б: 407). В този разказ светът на *нашенците* е допълнен с образите на дядо Марин Бирника, на Конкилеви, на стария даскал Матея, с учените хора из махалата и дори със загатнатия образ на гледачката, при която Лальо Пърликачуля изпраща жена си за помощ. Разказът завършва с нелепата смърт на Пърликачуля. Гибелта е предизвикана от неговото притеснение за предстоящата ревизия, но не поради тревогата му за липса на стоки в поверения магазин или лошо свършена работа, а на неговото незнание на думата *номенклатура* и нежеланието му да се покаже пред началството неук. Така след обикаляне на цялото село в търсене на помощ Пърликачуля се върнал по светло вкъщи като *мишка-вода* и като легнал, *зъбите му тракали тегели като шевна машина*, най-накрая *той се бил опънал, сякаш погълнал точилка* (Чудомир 2016б: 407).

Тук особено силно впечатление прави отношението на разказвача към личността и съдбата на главния герой. За него се казва, че е грамотен и някак интелигентен, а приведенният аргумент влиза в комично противоречие с твърдението за грамотността на бившия фойтонджия Лальо: *три години в пети клас е стоял и още една цял да стои, ама наборната комисия не се съгласила и го избрала за войник* (Чудомир 2016б: 404). Меката ирония на разказвача е продължена и с колоритното описание на картината, в която Лальо Пърликачуля чете полученото от главната дирекция писмо, което го накарало да *му изсърхне плюнката в гърлото и да му шръкне косата*.

Ироничното отношение на автора проличава и от липсата на съчувствие във финала на историята, за което говори динамиката на безсъюзно свързаните изречения и съчетаването на минали свършени деятелни причастия със заключаващ глагол в изявително наклонение, вписан във фразеологична структура: *И у Конкилеви ходил вечерта, и стария даскал Матея питал, жена си на гледачка пратил и цяла нощ обикалял по учените хора из махалата, но всеки дига рамене и не може да рече гък по въпроса*. (Чудомир 2016б: 407). До монтажно подредените несвидетелски форми на действията от нощната обиколка на Пърликачуля, представени във вида: *и у Конкилеви ходил; и стария даскал Матея питал; жена си на гледачка пратил; и цяла нощ обикалял*, се изправя колоритна фраза, изградена в изявително наклонение: *но всеки дига рамене и не може да рече гък по въпроса*, което недвусмислено говори за ценностната дистанция между разказвача и главния герой. Иронично са използвани и сравнения за описание на душевните и телесни терзания на героя – *зъбите му тракали тегели като шевна машина; Върнал се вкъщи мишка-вода; той се бил опънал, сякаш погълнал точилка*.

Голяма част от вече набелязаните художествени похвати се откриват и в разказа „Нифелация“ (1934), чието заглавие прави впечатление с включения малапропичен елемент. В краткия сюжет през очите на дядо Лулчо е видяна работата на геодезистите по заснемането на селото, вследствие на което се откроява и конфликтът между представите за свят на „нашенците“ и изискванията на службите за държавна уредба на новия ред. В комично разработената ситуация се открояват образите на попа и клисаря, които по инерция заличават надписа с червена боя от черковния зид, оставен от земемерите, вземайки го за комунистически лозунг. Необразованият, но опитен общински служител дядо Лулчо разяснява указанията на специалистите и едновременно с това оценява по свой начин работата на инженерите по *изправление на селото*, като с оценката си засяга и обществените работи в него. В хода на действието селският разсилен разсейва заблудата на поп Костадин и клисаря Петко Петъка и пояснява, че не комунисти, а *инжелерите* са *снова*ли предния ден из селото, ама никой не ги е видял, защото това се е случило през работно време и по път е бил за риба. След което прави оценка за обществените работи в селото с обръщението: *Ехее – думам му аз на оня, дето се гърбути и мига, – с такива клечки не можете да управите вий нашето село, па макар и да са шарени! Дебели сопн трябва, дебели! Неокастрени габрици трябва да играят, че тогава* (Чудомир 2016б: 53). В тази творба отново разказвачът води изказа от дистанция, прехвърляйки развитието на анекдотичната случка на попа, клисаря и селския разсилен, нещо повече, разказвачът не коригира гледната точка на водещия главен герой в разказа – Дядо

Лулчо, а оставя финалното заключение без коментар – *Та добри хорица, за доброто на селото се трудиха. Нифелацията – рече писарят – на селото искали да онодят и ми поръча да пазя никой да не заличи писаното, че глоба има. Ами, глоба има!* (Чудомир 2016б: 54).

Представената група разкази на Чудомир изгражда своите съответствия на ниво мотиви и художествени похвати с няколко от разказите на Михаил Зошченко, като „Баня“, „Пациент“, по силата на водещия художествен похват автоматизация. „Маймунски език“ и „Аристократка“, „Агитатор“ и „Галош“, „Актьор“ се отличават с включените в тях смисловозначещи малапропизми или каламбурни конструкции. Анекдотичността е изведена в Зошченковия разказ „Нервни хора“, в който личи близост най-вече до Чудомировите разкази „В бяло“ (1939), „Генчовисти и Пенчовисти“ (1933).

Както при Чудомир, така и при М. Зошченко художественият похват автоматизация се наблюдава в цяла група разкази. Изградени според разглеждания структурен принцип са разказите „Баня“ (1924), „Живият труп“ (1924) и „Историята на едно боледуване“ (1936). Тези произведения са смислово близки поради разкритата автоматизираност в отношенията между хората, което мотивира комично-абсурдните ситуации. В разказа „Баня“ принципът на автоматизацията е разработен под формата на банални фрази и може да се открие на две художествени нива. На лексикално равнище се проявява в повторението на контекстуално мотивирани и немотивирани клишета. Такова контекстуално клише в творбата е повторението на фразата *жива мъка*, чиято функция е чисто оценъчна и с нея се отбелязват неприемливите ситуации за героя. Като изходен смислов пункт разказвачът взема под внимание дочути истории за условията на американските бани и събира цялата си фантазия за това във фразата *Живот, ти казвам!*, на която противопоставя фразата *жива мъка*, обобщаваща в неговите представи лошите условия и недомислиците, на които може да се натъкне човек в руската обществена баня. Освен това повторението на *жива мъка* е движещо в развитието на бедния сюжет. Първият път фразата се използва като протест срещу раздаваните номера в банята, срещу които посетителите получават дрехите си. Личният протест е осветен в комичното размишление на персонажа: *Да, ама закъде е гол човек с номерца? Просто заникъде. Джобове няма. Един корем и крака. Ж и в а м ъ к а с номерцата. Не можеш ги върза за брадата я.* (Зошченко 1980: 16–17), (Разредката в целия пасаж е моя – Д. А.). Втората употреба на фразата се наблюдава при неуспешния опит на персонажа да намери тас, заради което споделя възмущението си: *Какво ще е туй къпане без тас? Ж и в а м ъ к а.* (Зошченко 1980: 17). След като е принуден да открадне тас от друг посетител, за да се изкъпе, разказвачът отново възкликва: *Е, имам си вече тас, но няма къде да седна. Какво ли ще е туй къпане – прав! Ж и в а м ъ к а.* И констатира с примирение със същата фраза, че стои прав, държи таса в ръка и се къпе, но сега не чува къде натрива сапуна от шума в банята (Зошченко 1980: 17), след което изругава и решава, че вкъщи ще се доизкъпе.

Друга повторена, но по-слабо контекстуално мотивирана фраза се наблюдава във втората част на разказа и асоциативно отнася разгърнатото сравнение в началото *не ти е това царският режим* към многократно повторения шаблон *това да не ти е театър*. С шаблонния израз се онагледява абсурдното поведение на посетителите и служителите в общественото заведение. Така например в един от епизодите с тази фраза разказвачът контрира егоизма на някакъв човек от посетителите: *Че нали, казвам, и другите трябва да се окъпят. Това да не ти е театър, казвам* (Зошченко 1980: 17). В друга част шаблонът е включен в речта на баняджията, който предава на героя панталон с чужди дупки, отговаряйки на възражението му: *Ние /.../ не сме сложени тук за дупките. Да не ти е туй театър.* Героят се примирява и приема чуждия панталон, като прави опит да получи и палтото си, но установява, че е загубил своето номерче и служителят му предлага да изчака хората да се разотидат, за да получи дрехата, която е останала, в отговор на което нашият герой меко възразява, казвайки: *Братле, ами ако остане някоя дрипа? Да не ти е това театър – казва.* Последната шаблонна реплика е използвана във финала, когато персонажът, вече облечен, си тръгва, но сетил се, че е забравил сапуна си, прави опит отново да влезе в банята и установява, че там не пускат с палто, на което възмутено отговаря: *Това да не е театър* (Зошченко 1980: 18).

От изведените примери на повторени фрази може да се определи художественият принцип на автоматизацията, реализиран от М. Зошченко чрез сложна мрежа от банализирани изрази, които имат функцията да движат комично анекдотичния сюжет към заключението за големия абсурд – невъзможността посетителите в банята да общуват. За нелепостта на повествователната ситуация съдим по действията, мислите и реакциите на неназования с име разказвач, по действията на останалите присъстващи, но и по отношението на служителите, които дотолкова са автоматизирали своята работа, че у читателят остава усещане, че баняджиите не работят с хора, а по-скоро с някакъв вид ходещи предмети.

В същата повествователна логика за автоматизацията на служебните задължения, но вече показана в трагикомичен план, е изграден разказът „Живият труп“, в който историята на работника Федя Жуков е представена пред редактора на ленинградско печатно издание. По време на запой човекът се усеща зле, спира да говори и пребледнява. Занасят го вкъщи, участъковият лекар го преглежда и дава съвет да се закара в болницата. Там мъжът се събужда от глад и студ и осъзнава, че около него е тъмно и тихо, след което, надигайки се да разгледа обстановката, споделя следните мисли: *Седнах. Гледам седя гол на дъските, а на крака ми едно номерче 17. А наоколо стоварени едни хем като болни, хем като кой ги знае какви, хем като покойници. /.../ Къде ли ще съм, мисля си. /.../ Или, мисля си, съм умрял? Или, мисля си, лекарите са сбъркали? Или, мисля си, съм изпаднал от бирата в несвят, а те са ме взели за умрял?* (Зошченко 2003: 41). Тази гротескно-комична ситуация, създадена от пияния герой в разказа, идва в резултат от липсата на общуване между пациентите и медицинските работници в болничното заведение, вследствие на което последните вземат „вцепенението“ на Федя Жуков за настъпила физическа смърт, слагат му номерче на крака и го откарват в моргата.

Анекдотизъм

Анекдотизмът, същностна черта на късия разказ от комичен тип, се разкрива като основен повествователен похват при Чудомир в ядрото на разказа „Генчовисти и Пенчовисти“. Този разказ по своя сюжет напомня за Зошченковите „Нервни хора“, като пресъздава политическите и психическите кризи, разтърсващи житейската, социалната и културната действителност на хората в пресъздаденото художествено време. Анекдотичното начало е в случката с незначителен повод за сбиване между съседите в петербургска кооперация, започнало със скарване заради игла за самовар. При Чудомир ситуацията е сюжетно модифицирана, боят настава между хазаин и неговия наемател. Анекдотизмът при Чудомировия разказ се проявява в развързката, когато наемателят Тенко разбира, че е ял бой от хазаина си поради това, че политическите противници, генчовистите и пенчовистите, са започнали да издават един и същи вестник, който е озаглавен „Единодушие“. Вината на наемателя се изразява единствено в това, че за да благоразположи своя хазаин, Тенко купува „грешния“ вестник „Единодушие“. Неслучайно Петър Динеков в коментара си за „Нашенци“ казва, че разказите на Чудомир са преди всичко разкази на типове, а не толкова на случки. *Случките – посочва той – не са съществено и затова често /.../ се забравят, а остават типове със своите навици и слабости* (Динеков 1940: 455). Твърдението в тази ранна рецензия на П. Динеков е вярно, но явлението е видяно от фолклориста само в един от неговите аспекти, тъй като не е отчетена анекдотичната основа в повествованието, за която говори още Б. Ейхенбаум, теоретизирайки „възпроизвеждащия“ сказ. Това е повествование, при което водещият принцип се основава не на описанието, а на осезателното сетивно, правдоподобно изображение на нещата. По този начин П. Бицили вижда в Николай-Лесковия сказов маниер нанизването на *анекдот до анекдот*, а по-късно Б. Ничев обосновава включването на анекдота в образотворческия пласт на литературната творба поради специфичната двуплановост на краткия фолклорен жанр, който има възможност да изразява повече отколкото казва.

Тематично сходство

Тематичното сходство в творчеството на М. Зошченко и на Д. Чорбаджийски може да се проследи в разказите „Снимка“ (1943) на Зошченко и „Фотографът“ (1934) на Чудомир. Двете

творби отразяват навлизането на фотографското изкуство в живота на хората и техен общ мотивиращ признак е анекдотизмът, който се явява и вход към поставения художествен проблем. В „Снимка“ Зошченко организира срещата на новото изкуство с циничната автоматизация в работата на обществените служби и довежда до подвиг опитите на героя да направи снимка за пропуск. Според сюжета на разказа служителът носи снимка за документа, произведена от фотографското ателие в града, но е изпратен да се снима отново поради липса на прилика на лицето с фотографията. Повторният опит за снимка в ателието се оказва неуспешен, което провокира купуването на две снимки „по прилика“ от пазара. След като занася купената снимка за пропусък си, персонажът отново е върнат от униформения служител поради това, че фотографията е на жена. В края на разказа нещастният човек е принуден да занесе своята първа фотография на униформения полицай, който този път не само я приема, но и радушно поздравява служителя за новия разрешителен документ.

При Чудомир в първия сюжетен пласт се разкрива „чудото“ на фотографията, което влиза в село Голо бърдо заедно с школувания във Влашко занаятчия. Чудото на фотографията се открива през наивните очи на разказвача, че снимките приличат на картички, а излизат от сандъче, завито с черен парцал, след това достига изненадата му от истинските портрети на Коля дядов Дапчов и на Гича Странкината фамилия. Тази картина е уплътнена от Чудомир и с наивния въпрос на Димко към фотографа: *Защо /.../ господине, излизат всички черни като наш Нена Сенегалеца?* Във второто сюжетно ниво през разказа на фотографа за старото време с много поръчки за снимки и чрез анекдотичния случай за продаването на родопските помаци „снимки по прилика“ фотографът заговаря за невъзможността да се мамят тракийците, с което повествователният фокус се измества от личността му към обобщение чрез щрихи от народопсихологията на хората от различните краища. В очертаната сюжетна близост в разказите на двамата хумористи се повтарят мотивите за снимките „по прилика“, но двамата писатели интерпретират по различен начин проблема за новото изкуство. Хумористите показват навлизането на фотографията в света на обикновените хора през два битови сюжета – М. Зошченко разработва проблема за циничното автоматизиране на служебните действия и поведението на сержанта и на фотографа, а във втория случай, при Чудомир – е показано подозрителното отношение на локалната общност към идването на чуждия човек с неговия чужд занаят.

След направения анализ, вдъхновен от наблюденията на П. Бицили върху представителните за сказовото писане разкази на М. Зошченко, можем да изведем първия признак на близостта в поетиката на двамата писатели. На лексикосемантично ниво следва да бъде подчертана характерната за разказите на писателите езикова игра, чрез която се постига онази образност и колорит на себепознанието, доловени още от първите критики. Словесната игра е представена основно от каламбурните конструкции. Те се пораждат от ярка лексикална или семантична несъчетаемост, основана върху принципа за нарушеното смислово съответствие, чрез което се постига и двуплановостта на изказването. Освен каламбурните елементи в разказите на казанлъшкия хуморист може да се посочат елементи на повествователния стил, като сравнения, речеви жестове, повторения и прякорни имена, които се вписват в разговорния характер на произведенията. В голяма част от разказите през разговорния стил се извежда гледната точка на маргиналния герой, който е носител на ограничен умствен кръгозор и затрогваща наивност. Тази наивна или ограничена гледна точка се доказва с малапропизмите, както и с битово-семантична определеност на образния език, който включва най-вече сравненията, епитетите, метафорите и метонимите. От друга страна, битово-разговорният стил предполага използването на ненормативен синтаксис, което поражда лексикални и изреченски елипси, инверсивен словоред, относително кратка дължина на изреченията и нагъсан интонационен контур, който отговаря на динамиката на спонтанно възникналата реч при героите.

Обща черта на разказите от първия творчески период на М. Зошченко е сказовостта и чрез нея авторът въвежда устната извънлитературна реч в художествения текст.⁹ В тези творби авторът

⁹ От лингвостилистична гледна точка Виктор Виноградов разглежда устната реч в сказа като специфичен, дори може да се нарече „оказионален“ авторов поетически език, който според изследователя



използва гласа, оценките и житейските нагласи на персонафицирания или скрит, назования или неназован по име, но винаги езиково независим герой или разказвач. Чрез този чужд социалноопределен глас, който в повествованието често звучи наивно, огрубено или цинично, М. Зошченко реализира характерното за сказа смислово напрежение между действията и речевата изява на литературния разказвач, от една страна, и имплицитно заявената авторова позиция, която се долавя като глас на справедливостта или морала и често съвпада с читателската позиция и оценка на изобразената художествена действителност. Чрез метода на художествена организация, оцветена в комичния регистър, писателят демонстрира убедително творческите възможности на сказовия повествователен маниер, в който авторът стои в основата на сюжетната сцена, а на разказвача е делегирано правото да говори, мисли и действа според своя светоглед. От една страна, чрез нарушаването на нормите на книжовната реч, пишещият пресъздава илюзията за достоверност на сюжетните събития в повествованието. За това спомага изобразената спонтанна реч на разказвача, в която е вложена ярка характеризираща комична функция с помощта на малапропизмите, речевите отклонения и фразовата интонационна нахъсаност. А от друга страна, чрез езиковата игра, основана на стилови смешения, каламбурни елементи и езикови щампи, се реализира имплицитно заложения надстроечен смислов пласт в разказите.

Поетиката на сказовото писане при М. Зошченко, като представител на линията на комичния сказ, наследена от Николай Лесков, има значително влияние върху българската литература. Това влияние може да се проследи в творчеството на Чудомир, Николай Хайтов и Йордан Радичков като класически представители на българската сказова традиция. Една от задачите на настоящия анализ бе да докаже, че комичният сказ при Чудомир съдържа елементи от повествователния модел на М. Зошченко. Посочената близост между първите разкази на М. Зошченко¹⁰ и Чудомировата проза през тридесетте години на XX век е видима както в идейно-тематично, така и в композиционно-структурно отношение и намира своето основание не само в сказовото писане, но и в темпоралната близост на творческото създаване¹¹, което ясно личи по отраженията на редица явления от съвременната им социокултурна действителност. Според информацията в справочните издания, посветени на българския периодичен печат, името на хумористичния писател Михаил Зошченко присъства в художествените панели за преводна литература на издания като сп. „Монокъл“ (1927–1929), сп. „Пламяк“ (1932–1933), в. „Щурец“ (1932–1944), в. „Горчив смях“ (1936), в. „Хоровод“ (1937–1939), сп. „Стършел“ (1940–1941), в. „Пижо“ (1942), а талантливият български хуморист Димитър Чорбаджийски през 30-те години печата своите разкази в софийския вестник „Зора“.

След този период двамата майстори на сказа се оказват под натиска на идеологическите изисквания и ролята на цензурата. Поради това М. Зошченко е принуден да трансформира своя повествователен модел. В новите произведения писателят се принуждава да измести акцента върху положителния герой и да изведе на показ фигурата на автора, предоставяйки му възможност да изрази своите оценки над изградената художествена действителност.¹² От друга страна, за да избегне недоволството на идеологическата критика, чийто обект са старите сказови творби, в които липсва експлицираният поучителен елемент, М. Зошченко прави редица корекции, в които добавя излишно разясняване на художествено реализирания замисъл, за да извади на показ търсените от цензурата нравоучителни елементи. Зошченко създава преработки на разказите „Нервни хора“

в никакъв случай не възпроизвежда точно определен диалектен, жаргонен или професионален стил, а по-скоро ползва тяхната стилистична атмосфера, за да пресъздаде нужната психологическа убедителност на своите образи.

¹⁰ Тук става въпрос за разказите, писани в десетилетието между 20-те и 30-те години, и художественото творчество на Чудомир (разказите, писани от него в годините от 1934 до 1940 г.).

¹¹ М. Зошченко и Чудомир пишат сказовите си разкази, които изследваме, в исторически сложното време и за двете страни – Русия и България – между 1920 и 1940 г.

¹² Статията на М. Чудакова засяга въпроса за „мнимостта“ на авторовата позиция в късните текстове на М. Зошченко. Изследователката обръща внимание на въпроса за наличния автор в текстовете на М. Зошченко, който не говори със собствен глас (Чудакова 1998: 113–128).



и „Гримасата на НЕПА“ главно заради липсата на пряко изведена етична оценка за разказаните събития. За разлика от Зошченко Чудомир спира да пише и с това според Н. Георгиев изразява своя социален жест на несъгласие. Българският хуморист осъзнава, че неговите езиково независими герои са непригодни за „новото време“, за което свидетелства и признанието на Чудомир в писмо до критика Петър Пондев: *Някои ме съветват да въведа моите герои в новата обстановка и да продължавам. Мисля, че е много трудно. Всички те са много стари, а обстановката е съвсем нова. Всеки случай опитвам се в Как' Сийка, като членка вече в ОФ организация и квартална отговорничка. Лъжлив Съби обаче не възприема кооперативното обработване на земята и псува „Текезесето“* (Чудомир 2018: 540). Комичният сказ на Чудомир се оказва оръжие на свободното мислене и изразяване, което социалистическата действителност не би приела, ако колоритните герои на писателя хуморист – нашенците – не бяха останали да съществуват в предвоенните години на царска България. Ако зевзекът Лъжлив Съби бе решил да говори за диктатурата и насилието на установената социалистическа власт, за клишетата на пропагандата, несъответствията между политика и действителност, за новите примитивни господари на държавата и техния манталитет, щеше да го сполети участта на лагеристите, затваряни заради волнодумство. Артистичната свобода на сказа му осигурява винаги място в актуалните тенденции на литературния процес, когато той се доближава до живия пулс на времето, за да отрази знаковите конфликти, типажи и речеви жестове.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Бадев 1936:** Бадев, Й. Не съм от тях. Весели разкази от Чудомир. – В: *Зора*. XVII, бр. 4963, 8. // **Badev 1936:** Badev, Y. Ne sam ot tyah. Veseli razkazi ot Chudomir. – In: *Zora*. XVII, br. 4963, 8.
- Бармин 1928:** Бармин, А. Г. Пути Зошченки – В: *Мастера современной литературы*. Казанского, Б. В., Ю. Н. Тынянова, Ю. Н. (ред.). Ленинград: Academia, 27–50. // **Barmin 1928:** Barmin, A. G. Puti Zoshchenki – In: *Mastera sovremennoy literatury*. Kazanskogo, B. V., Yu. N. Tnyanova, Yu. N. (red.). Leningrad: Academia, 27–50.
- Бергсон 1947:** Бергсон, А. *Смехът*. Илиев, Ат. (прев.). София: Дирекция на изкуствата при министерството на информацията и изкуствата. // **Bergson 1947:** Bergson, A. *Smehat*. Iliev, At. (prev.). Sofia: Direktsiya na izkustvata pri ministerstvoto na informatsiyata i izkustvata.
- Бицили 2003:** Бицили, П. *Малки творби*. Съст. К. Делчев. София: УИ „Св. Климент Охридски“. // **Bitsili 2003:** Bitsili, P. *Malki tvorbi*. Sast. K. Delchev. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“.
- Георгиев 2017:** Георгиев, Н. *Литературна теория. Питания и изпитания*. Т. 1. Славчев, С., Пенчев, Б. (ред.). София: Изток – Запад. // **Georgiev 2017:** Georgiev, N. *Literaturna teoriya. Pitaniya i izpitaniya*. T. 1. Slavchev, S., Penchev, B. (red.). Sofia: Iztok – Zapad.
- Георгиев 2018:** Георгиев, Н. *Литературни похождения. Автори, творби, анализи*. Т. 2. Славчев, С., Пенчев, Б. (ред.). София: Изток–Запад. // **Georgiev 2018:** Georgiev, N. *Literaturni pohozhdeniya. Avtori, tvorbi, analizi*, T. 2. Slavchev, S., Penchev, B. (red.). Sofia: Iztok–Zapad.
- Динеков 1940:** Динеков, П. „Кой както я нареди“. Весели разкази от Чудомир. – В: *Златорог*, кн. 9, 455–457. // **Dinekov 1940:** Dinekov, P. „Koy kakto ya naredi“. Veseli razkazi ot Chudomir. – In: *Zlatorog*, kn.9, 455–457.
- Зошченко 1975:** Зошченко, М. *Светлините на големия град*, Ацева, Л. (съст.). София: Народна култура. // **Zoshchenko 1975:** Zoshchenko, M. *Svetlinite na golemiya grad*, Atseva, L. (sast.). Sofia: Narodna kultura.
- Зошченко 1980:** Зошченко, М. *Светлините на големия град*, Ацева, Л. (съст.). София: Народна култура. // **Zoshchenko 1980:** Zoshchenko, M. *Svetlinite na golemiya grad*, Atseva, L. (sast.). Sofia: Narodna kultura.
- Зошченко 1985:** Зошченко, М. *Не може да бъде*. Ацева, Л., Голев, И., Койчева, К. (прев.). Пловдив: Христо Г. Данов. // **Zoshchenko 1985:** Zoshchenko, M. *Ne mozhe da bade*, Atseva, L., Golev, I., Koycheva, K. (prev.). Plovdiv: Hristo G. Danov.
- Зошченко 2003:** Зошченко, М. *Паднал от луната*. Ацева, Л., Балова, Т., Витанова, К., Воденичарова, К., Койчева, К., Голев, И. (прев.). София: Труд. // **Zoshchenko 2003:** Zoshchenko, M. *Padnal ot lunata*. Atseva, L., Balova, T., Vitanova, K., Vodenicharova, K., Koycheva, K., Golev, I. (prev.). Sofia: Trud.
- Кухаренко 1988:** Кухаренко, В. А. *Интерпретация текста*. Москва: Просвящение. // **Kuharenko 1988:** Kuharenko, V. A. *Interpretatsiya teksta*. Moskva: Prosvyashchenie.



- Чудакова 1998:** Чудакова, М. Поетиката на Михаил Зошченко. Проблемът за авторовото слово. – В: *Руска литературна класика. Профили и творби*. Русе: Тилиа. // **Chudakova 1998:** Chudakova, M. Poetikata na Mihail Zoshchenko. Problemat za avtorovoto slovo. – V: *Ruska literaturna klasika. Profili i tvorbi*. Ruse: Tilia.
- Чудомир 2016а:** Чудомир. *Събрани произведения*. Т. 1, Казанлък: Рамита. // **Chudomir 2016:** Chudomir. *Sabrani proizvedeniya*. Т. 1, Kazanlak: Ramita.
- Чудомир 2016б:** Чудомир. *Събрани произведения*. Т. 2, Казанлък: Рамита. // **Chudomir 2016:** Chudomir. *Sabrani proizvedeniya*. Т. 2, Kazanlak: Ramita.
- Чудомир 2017:** Чудомир. *Събрани произведения*. Т. 3, Казанлък: Рамита. // **Chudomir 2017:** Chudomir. *Sabrani proizvedeniya*. Т. 3, Kazanlak: Ramita.
- Чудомир 2018:** Чудомир. *Събрани произведения*. Т. 4, Казанлък: Рамита. // **Chudomir 2018:** Chudomir. *Sabrani proizvedeniya*. Т. 4, Kazanlak: Ramita.
- Шкловский 1928:** Шкловский, В. О Зошценке и большой литературе. – В: *Михаил Зошченко*. Мастера современной литературы. Ленинград: Academia, 13–27. // **Shklovskiy 1928:** Shklovskiy, V. O Zoshtenke i bolyshoy literature. – V: *Mihail Zoshtenko*. Mastera sovremennoy literatury. Leningrad: Academia, 13–27.
- Шмид 2003:** Шмид В. *Нарратология*. Москва: Языки славянской культуры (Studia philologica). // **Shmid 2003:** Shmid V. *Narratologiya*. Moskva: Yazyki slavyanskoy kul'tury (Studia philologica).