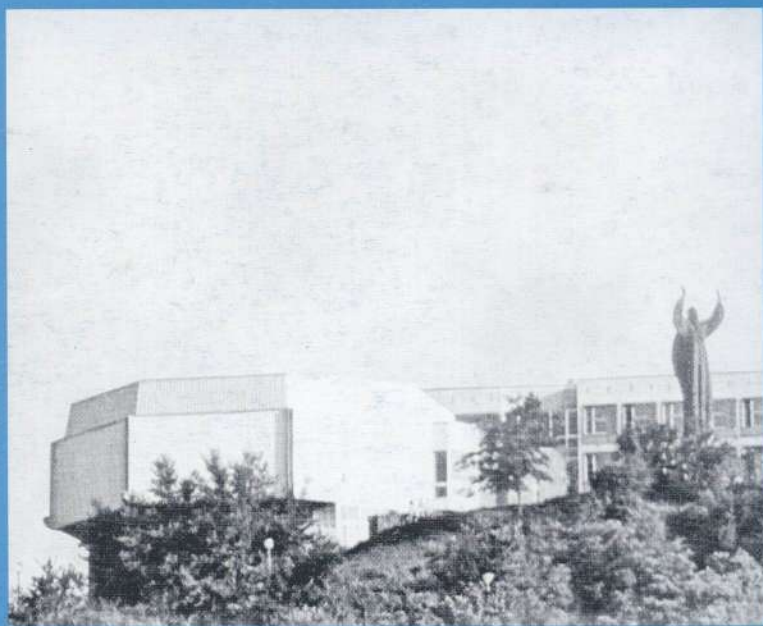


82
IIA II 5
T 87

"СВ.

ОДИЙ"



Университетско издателство "Св. св. Кирил и Методий"

ФИЛОЛОГИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ
ТОМ 29, КНИГА 1.
ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ
1991

ТРУДОВЕ НА
ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
"СВ. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЙ"



ГОДИНА 1991

ТОМ 29, КНИГА 1

ТРУДОВЕ НА
ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
"СВ. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЙ"
ФИЛОЛОГИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ
КНИГА 1, ТОМ 29

TRAVAUX
DE
L'UNIVERSITÉ
"ST. ST. CIRILLE ET MÉTHODE"
DE V. TIRNOVO
FACULTÉ D'FILOLOGIQUE
LIVRE 1, TOME 29



В. Търново, 2001, V. Tirnovo
Университетско издателство "Св. св. Кирил и Методий"

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ:

проф. д-р Ангел Анчев (отг. редактор)

доц. д-р Страхил Попов

доц. д-р Радослав Радев

СЪДЪРЖАНИЕ

Елена НАЛБАНТОВА

Ритъм, пространство и време в художествения свят на
повестта „Изгубена Станка“ от Илия Блъсков..... 7

Миля КРЪСТЕВА

Сюжет и тип повествование в белетристиката на Възраждането
(Наблюдения върху повестите и разказите на В. Друмев,
И. Блъсков и Л. Каравелов).....47

Мариана НИНОВА

Рецепцията на Емил Зола в България – преводи,
литературна критика.....71

Маргрета ГРИГОРОВА

Полският позитивизъм като акт на терапия – трансформация в
системата на художествения знак
(Върху материал от романите „Кукла“ на Болеслав Прус и
„Край Неман“ на Елиза Ожешкова)..... 133

Красимир ПЕТРОВ

Класицизмът като литературна теория и основните тенденции в
развитието на трагедията във Франция през XVII в..... 169

Пансий ХРИСТОВ

The Sonnets in Baudelaire's "Les Fleurs du Mal" (an Attempt for
a Formal Analysis) 211

CONTENTS

Elena NALBANTOVA

Rhythm, Space and Time in the Artistic World of Iliya Bluskov's
novelette the lost stanka.....7

Mila KRASTEVA

The Plot and the Narrative Strategy in the Bulgarian
Renaissance Fiction47

Mariana NINOVA

Zola's Reception in Bulgaria: Translations, Literary Criticism..... 71

Margreta GRIGOROVA

The Polish Positivism as Act of Therapy – Transformation
in the Belletristic Symbol System..... 133

Krassimir PETROV

Classicism as a Literary Theory and Basic in the Development
of the Tragedy in France in the 17th Century 169

Païssy CHRISTOV

The Sonnets in Baudelaire's "Les Fleurs du Mal" (an Attempt for
a Formal Analysis) 211

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
"СВ. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЙ"

Том 29, кн. 1

ФИЛОЛОГИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ

1991

TRAVAUX DE L'UNIVERSITE "ST. ST. CYRILLE ET METHODE"
DE V. TIRNOVO

Tome 29, livre 1

FACULTÉ PHILOLOGIQUE

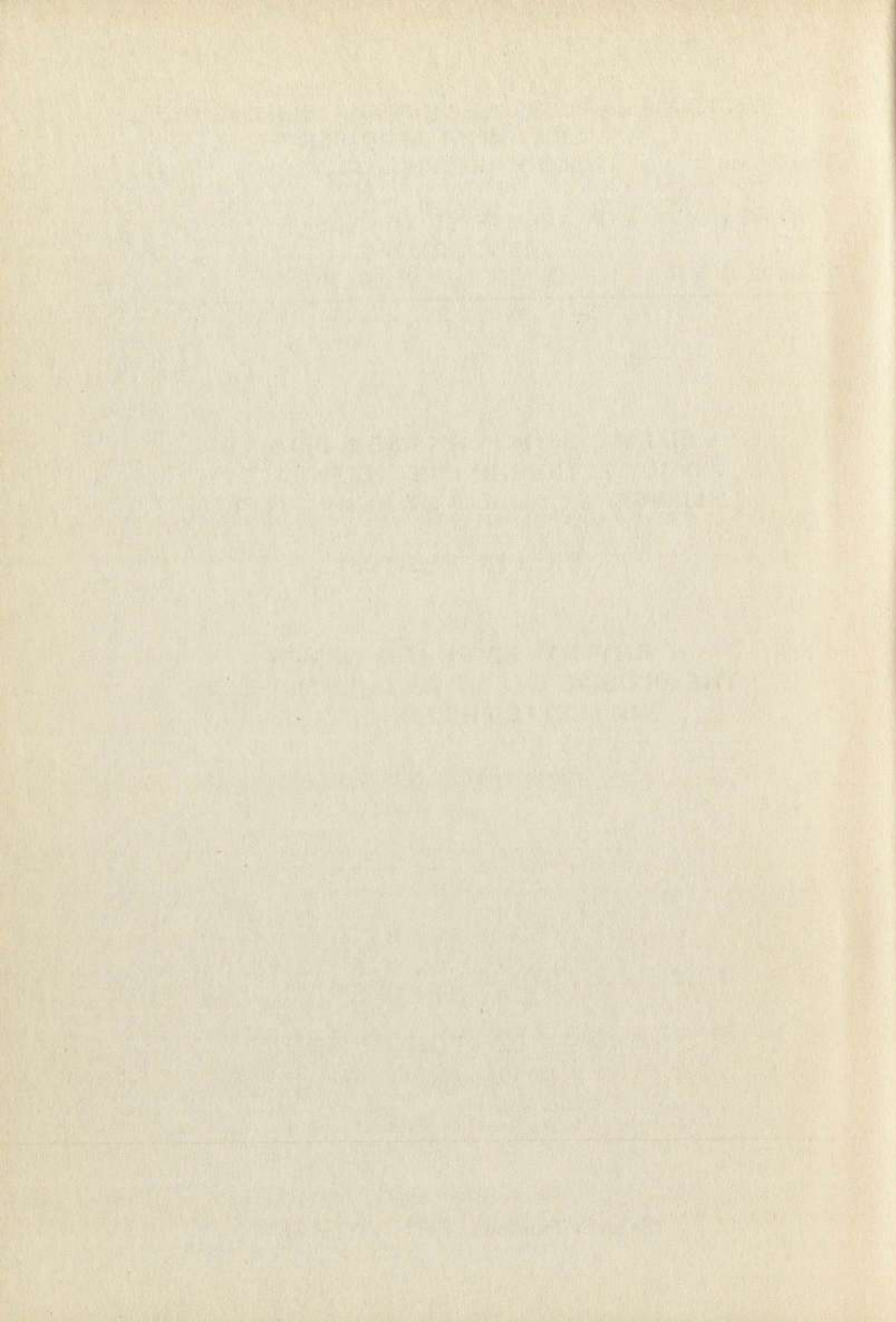
1991

РИТЪМ, ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЕ В
ХУДОЖЕСТВЕНИЯ СВЯТ НА ПОВЕСТТА
„ИЗГУБЕНА СТАНКА“ ОТ ИЛИЯ БЛЪСКОВ

Елена НАЛБАНТОВА

RHYTHM, SPACE AND TIME IN
THE ARTISTIC WORLD OF ILIYA BLUSKOV'S
NOVELETTE THE LOST STANKA

Elena NALBANTOVA



Своите основания да представя ритъма, художественото време и пространството като взаимосвързани проблеми черпа от становището, че връзката между тях „произтича от самата трактовка на ритъма като редуване във времето на определени единици, като разположение и последователност на пространствените форми, а също от разбирането на пространствено-времевия континуум“¹.

Проблемите на тези три категории са едни от фундаменталните и актуалните въпроси на съвременната физика, естетика и изкуствознание.

От гносеологическа гледна точка художественото време и пространство са идеални, отразени. Те са свойство на образния модел на действителността, който се създава в произведението на изкуството. Промяната в общественото и в художественото съзнание при прехода от една историческа епоха в друга има своите основания в обективната промяна на свойствата на реално съществуващия, неразривно свързан пространствено-времеви континуум. Заедно с това е важно да се подчертае, че пространствено-времевите характеристики на художествения свят са в непосредствена връзка и с „идеологическите, психологическите и гносеологическите позиции на художника“². Поради това е възможно в един и същ период от развитието на една национална литература съществуването на произведения на изкуството, строящи различни, често противоречиви образни модели на действителността. Така докато хайдутите в „пътните записки“ на Хр. Ботев обитават едно пространство, което се натрапва със своята раздвиженост, остри звуци и безпорядък и така внушава Ботевото отрицание на подредения, тих и бездвижен свят, а Л. Каравелов извежда като мотив, характеризиращ живота на чорбаджиите, стремежа им към „тишина и спокойствие“, Блъсковите положителни герои са носители на идеята за запазване на модела, осветен от традицията, който се отличава с умерени звуци, подреденост и статичност.

Това противоречие е резултат на различията в пътищата, които творците изминават при своето формиране като личности и художници. Ил. Блъсков се създава като творец както под влияние на домашната наративна традиция – фолклорна и религиозна, така и на просвещенските идеи на времето, което определя неговия миоглед, конструира структурата на неговото съзнание.

Независимо от различията обаче, в техните писателски прояви има и много обединяващи ги елементи. Според написаното с възрожденски патос наблюдение на М. Цанева: „В периода на Българското национално възраждане еволюцията от духовен към светски тип писател... завършва с формирането на един изключително характерен за нашата културна история писателски тип... Просветители или революционери, дипломирани или самоуци,..., българските възрожденски интелегенти бяха преди всичко дейци. Дейци „на ползу роду болгарскому“³. Това проличава ярко и в цялостната книжовна и обществена дейност на Илия Блъсков.

Ритъмът на речевата и събитийната схема на всяка творба е материализация на ритъма на писателското мислене, на духовната дейност на художника. Той разкрива не само идеята на текста, но и съзнанието на твореца на текста.

Че Илия Блъсков владее пластичността на рисуњка и притежава способността да се възползва от естетическите възможности на художествения ритъм, прави впечатление на почти всички учени, които по един или друг повод са се обръщали към неговото творчество. В своя предговор към изданието на „Изгубена Станка“ от 1937 г. Г. Константинов пише: „Искрено развълнуван и увлечен в разказа си, Блъсков предава повишеното си настроение чрез динамиката и ритъма на фразата си. Той не е монотонен, досаден разказвач. Умее да раздвижи речта си“⁴. До сходни констатации стига и Б. Пенев в „История на новата българска литература“.

Първата повест на Ил. Блъсков – „Изгубената Станка“⁵ – се открива с главата „Добруджа“, която дава основния тон на цялото произведение и е натоварена с моделираща основния конфликт функции. Ще се опитам да разкрия ролята ѝ в синтегматичната организация на сюжета чрез анализ на ритмическата система на нейния художествен свят.

Основа на ритмическата архитектура в прозата е повторението на организирани по определен начин словесни групи. В художествения текст всяко повторение се възприема като закономерно при създаването на цялостната структура. Като семантичен елемент то нерядко крие в себе си идея, която не се съдържа в другите системи на текста.

Централен структурообразуващ принцип на прозаическия ритъм е повторението на най-простите фонетико-синтактични единици – синтагмите. Според наблюденията на Л. В. Щерба „синтагмата е фонетично единство, изразяващо единно смислово цяло в процеса на речта-мисъл“⁶, поради което в езика няма зафиксирани синтагми. Те се определят в процеса на речевата дейност чрез интонацията в зависимост от смисъла, който четящият придава на текста^{6а}.

Наблюденията над дължината и съчетанието на синтагмите в първите три абзаца на първа глава на повестта „Изгубена Станка“ доведоха до твърде интересни резултати. В първи и трети абзац, независимо от различieto на обема им, е постигната еднотипна конструкция – тези откъси са изградени от съчетаването на твърде дълги ритмико-интонационни сегменти, рамкиращи отделни кратки синтагми⁷. Тази схема, особено в трети абзац, който е значително по-голям от първи, създава впечатление за стремеж към запазване на равновесието на системата, въпреки дисонансия характер на част от сегментите.

Втори абзац, рамкиран от еднотипните по конструкция първи и трети, има контрастна структура. Той е изграден от подчертано дълги елементи, създаващи впечатление за плавност, за угаложност:

„Ясно слънце греє насред самото небе, / отдето пръска своите зари / върху пространните добруджански равнини, / по които / самтам / се мерзелят стада черни овце; / а татък / се съгледват купове камъни, / които показват развалини от вехти стени. //

Необикновената слънчева горещина / неволно носи тегота върху тегота / на злощастните добруджански жители. // Трудолюбивият селянин / често се принуждава да оставя нивата си / и да търси почивка под някое сенчесто дърво, / което тук нарядко се намира. // Седнал на зелена морава, / той тъжовно гледа пред себе си нива, / коя напусто му обещава пълни житници: / мисъл за приближаваща опасност за неговия живот, / за неговите чада, / за неговите роднини, / за неговите бедни събратя селяни/ принуждава го да забрави всички благополучия, / с които го е обсипала природата; / и нищо му не е на очи. //

Слънчевата горещина / от час на час / става по-нетърпима. // Черен облак, / поведен от сиви орли, / задава се от север / и отива

да се смени с други, / който се задава откъм пладне; / те се сбират / и закриват всичкия небосклон. // Тих ветрец, / предшественик на буен дъжд / захваща да люлее изкласените нивя, / между които се дига тънък прах. // Страшни гърмели, // размесени със силни светкавици, / затрещяват. // Свраки и гарвани се сбират, / по всъде се вият / и с грозното си грачене / като да предсказват беда. // Найсетне / рукна силен дъжд / като из ведро. // Заведнъж / големи порои се спуснаха / от околните височинки / и се сляха хучешком / татък из трапищата. // Изпод тъмното небе / се чуват плачевни гласове, / придружени / с отчаяни викове; / късия на злощастни селяни, / повлечени от мътната вода, / се носят из буйния порой. //⁴

Представен чрез броя на сричките в синтагмите, текстът на първите три абзаца на първа глава изглежда по следния начин:

13/10/13./4/ 2/11;/3/10/15.//

14/13/12.//9/15/15./11.//9./12./15:/19./7./8./13/17./13;/9.//

8/4/7.//4./8./8/10./10;/4/10.//3./8/14./11.//5./11./4.//9./6/8/8.//3/5/5.//3/10/9/7/7.//7/9./11;/9./10./9.//

Дисонансният характер на ритъма, който възниква в резултат на съчетаването на различни по структура групи от синтагми, конструира художествения свят на повестта като свят на насрещни тенденции, свят на нарушени единства, устремени към възстановяване. Авторът се стреми да обуздае дисхармонията, да приведе света към правила, като в стихията внася елемент на организираност. В системата на синтагмите зазвучава темата за сблъсъка между хармонията и безпорядъка.

Съществено влияние върху ритмическата организация на текста оказва структурата на изречението. Първи и втори абзац на първа глава са изградени от сложни фрази, при които системата на съчетаване на отделните компоненти е линейна и информацията, носена от всички тези свързани една с друга структури, се наслоява. Структурно-семантичното ядро на всяко просто изречение е цяло. Целостта на ядрото конструира подреденост на художествения свят и се включва в системата на тези ритмически компоненти, които противостоят на безпорядъка.

За трети абзац са характерни изречения с разкъсана структура. Структурно-семантичното ядро, съдържащо основополагащата за изречението информация, е разкъсано от еднотипни по строеж уточнения под формата на вметнати изрази. Разривите на ядрото

на фразата демонстрират конфликтността, разкъсаността на космоса. Но от друга страна структурно-семантичното ядро, макар непрекъснато да се разкъсва, също така непрекъснато възстановява своята цялост и по този начин привежда останалите сегменти на изречението към нормата.

В първи и втори абзац всяка следваща фраза е приблизително два пъти по-дълга от предхождащата я. В трети абзац ритмичното повторение на последователно удължаващи се конструкции с контрастно кратки оформя три разрива и води до учестяване на ритъма. Функцията, която изпълнява така изградената синтактична архитектурника на текста, е същата като тази на оформящите единство различни по дължина синтагми. Стремещът към уталожност, към порядък в началото бива впоследствие разрушен. Но плавността на фразата, макар непрекъснато да се нарушава, пак така непрекъснато се и възстановява и по този начин синтактичната организация на целия текст проявява стремеш към възстановяване на равновесието.

Интерес предизвикват вътрешнофазовите начало и краища. Системата на редуване на техните ударения позволява да се говори за наличие на ритмическа пунктуация на текста.

Първи абзац е изграден от една сложна фраза с мъжки, според терминологията на М. Гиршман^{7а}, начало и край. Във втори абзац, напротив, преобладават подчертано плавни хипердактилни начала и дактилни и женски краища. Така е в изреченията, в които се описва сравнително уравнивесеното състояние на природата и на човека сред нея. В последното за фрагмента изречение нарастването на емоционалното напрежение е подчертано и чрез промяна в характера на ударенията. По този начин край на втори абзац ритмически се свързва с трети, в който доминират мъжките междуфразови начала, създаващи чрез подчертания си паралелизъм ударност, напрегнатост на текста, увеличаване на емоционалното напрежение. Клаузулите, носещи постоянното фразово ударение, образуват система от симетрично разположени групи от по един женски, съчетан с два мъжки акцента – жмм жмм жм. Тази ритмическа характеристика на абзаца, в който се описва разрушаването на природната хармония, закрепва чрез акцентния анафоричен паралелизъм и чрез вътрешната симетрия в организацията на клаузулите на изреченията събитийната и емоционална доминанта. Преобладаващите мъжки начала и симетрията в края на фразите осигурява ус-

тойчивост на ритъма и е в контраст с описваната динамична картина. Така докато чрез бурята авторът рисува разрушаването на природния ред, чрез ритмическата пунктуация на фрагмента утвърждава господството на подредеността в света.

Друга интересна особеност на речевата система на повестта, която се открива още в първа глава, е ритъмът, който създава смяната на глаголните времена. В главата „Добруджа“ Блъсков говори в сегашно време за промените в природата, а в минало – за реакцията на хората на тези промени. По този начин се постига внушение за абсолютност на извършваното в природата, което е смяна на спокоен слънчев ден с буря и на бурята – с покой. Така редуването на хармония и хаос, изразено все чрез формите на сегашно време, демонстрира неизбежността и на събитията, които ще се разиграват в повестта.

Единственото изключение, което чрез несходството подпомага образуването на несъществуващата на равнището на естествения език семантика, се отнася до момента, в който настъпва абсолютното разрушаване на природния ред – когато „Най-сетне рухна силен дъжд като из ведро. Заведнъж големи порои се спуснаха от околните височинки и се сляха хучешком татък из трапищата.“ Така чрез въвеждането на минали глаголни форми в поредицата на сегашните Блъсков фиксира момента на хаоса, на безвремието и на пространствената неопределеност в един минимален темпорален отрязък.

С редуването на сегашните и миналите форми на глагола се разрушава границата между минало и настояще, миналото се въвежда в настоящето и се превръща не в исторически, а в съвременен факт. В този смисъл може да се говори за ритъм на глаголните форми, който се осъществява във възловите събитийни моменти и зад който се открива ритмично повторение на събития не само с исторически, но преди всичко с етичен характер.

Функционална се оказва и фоничната организация на разглеждания текст. При наблюдение над първите три синтагми се установява същата закономерност – в първа и трета синтагма има ясно открояваща се фонична доминанта, докато средният сегмент е фонично разнороден, нехармоничен: „яСНо СлъНцЕ грЕЕ НаСрЕд Са-Мото НЕБЕ, /отдето пръска своите зари/ върху ПРОСтРАННите ДОБруджАНски РАВНИНИ“.

Ясно е изразена връзката между статичното състояние на природата и засилената фонетична хармоничност в описанието на гората Чалъ-кавак, което прави впечатление на Б. Пенев: „Виждате тук... толкова вътрешна музика... Като че ли Блъсков нарочно е дирижил вътрешни рими – алитерации...“⁸. Стъписваща по своята сложност фонетична организация е създадена при описанието на Дунавското крайбрежие в глава „Силистра“. Не мога да не отбележа и финала на седма глава: „На изток звезда зорница заблещя, зора се зададе; звездите малко по малко трепешком се изгубваха на синьото небе; съмна се.“

Повишената честотност на фонемните повторения, без да е конститутивен признак на организацията на прозаическия ритъм, има определено значение в повестта. Фонемните повторения активно участват и в хармонизацията на ритъма на тези части на творбата, които и с другите свои компоненти конструират подредения свят и го противопоставят на дисонансия. Така например след посоченото статично описание на гората бива въведен като контрапункт пейзажът, сред който се движат разрушителите на порядъка – татарите. Тук ритъмът на текста е постигнат отново чрез повторение на всички негови системи по очертаната вече схема асонанс – дисонанс – асонанс.

За ритмическата система на текста е съществено и повторението на лексическите единици. Едни или други думи преминават през целия текст или през отделни негови части и като пронизват повествованието, способстват не само за сцеплението на речевите явления, но и на стоящите зад тях явления от художествената действителност. Благодарение на привилегированото си положение, те се превръщат в своеобразна лексическа и смислова доминанта. Едно или друго явление или процес те изнасят на преден план, придават му повишена значимост. В ключовите думи се съсредоточава тази главна, централна мисъл, в името на която се създава текстът. Сферата на разпространение на част от тези думи-стожери е по-тясна, но от това не става по-малко значима, тъй като те определят ритъма на отделните фрагменти или на абзаците.

Както вече беше посочено, в първа глава Блъсков рисува двупланова картина – състоянието на природата и състоянието на човека. Оттук и две групи ключови думи, обвързани с тези два плана,

които при своето преплитане си взаимодействат и обогатяват информацията, която носят.

Разположението на изобразяваните обекти в началото на главата конструира равновесие на времето и пространството. Думата-стожер в тази картина е „слънце“. То е нарисувано в зенита си и така се постига усещане за максимална височина на пространството, която е уравнивешена от огромната безконечност на земния хоризонт, от „пространните добруджански равнини“, сред които предметите се „мержелят“. (Определено значение за внушаването на усещането за безкрайни простори има и умело избраната от автора форма на множествено число.) Това, че слънцето е „насред самото небе“, внушава и равновесие на времето – плъднето е средата на деня. Така в първи абзац е постигната уталоженост, епичност на пространството и времето. Внушена е мисълта за природната неизменност, която е нещо установено, непроменимо и вечно. Компонентите на пейзажа са вечното слънце, вечното небе, вечните равнини, стадата овце като знак за един несложен и затова по същество вечен живот, развалините от вежди стени, потвърждаващи вечността на битието. Така в първи абзац се конструира една привидно неизменна подредба на нещата, която е образ на космоса.

Във втори абзац вниманието е насочено към човека. Тук доминират лексеми, които чрез своето повторение противопоставят света на човека на света на природата – „нива“ и „негов“ – и по този начин успоредяват тези два свята, отвеждат към търсене на аналогии между техните компоненти и тяхната съдба. Картината постепенно се конкретизира, като пространството се изпълва с хора и просторът на равнините се свежда до рамките на нивата. Разположени под височината на небето, хората сякаш са съвсем дребни, изгубени в този космос, беззащитни. Те притежават узаконени от патриархалната традиция добродетели – трудолюбие, привързаност към семейството, колективизъм – но тези качества не могат да им осигурят благополучие. Над тях тегне принуда и от страна на природата, и от страна на съдбата.

Структурата на този абзац е кръгова. Той се състои от пет изречения, като в първо и пето се подчертава отчаянието на селяните – съответно чрез изразите „тегота връз тегота“, „злосъщни селяни“ в първо изречение и „нищо не му е на очи“ в пето. Второ и четвърто изречение повтарят глагола „се принуждава“. Тези два кръга обграждат централното трето изречение, което разкрива пълна-

та безнадеждност на човека в контраст със състоянието на природата – той гледа пред себе си тъжовно, всичко за него е напусто; тя има зелена морава, сенчесто дърво, обещаваща пълни житници нива, всичкото благополучие.

В това изречение Блъсков използва и възможностите, които му дава неочакваното съчетаване на групи от думи – „той тъжовно гледа пред себе си нива, която напусто му обещава пълни житници“. Изразът „тъжно гледа пред себе си нива“ рисува определена реална ситуация и, съчетан с местоимението „кой“, кара читателя да очаква, че в продължението ще се съобщава нещо за качествата на нивата. Въз основа на смисъла на съобщението съзнанието на читателя построява набор от възможности, от които би трябвало да бъде избрано следващото съобщение, напр. „кой е родила слабо жито“, или „кой е отъпкана“, или нещо подобно. Блъсков избира неочаквано от читателя съчетание, като нарушаването на очакваното се извършва само на едно равнище. „Коя“ предполага качество и по-нататък действително става дума за качествата на нивата. От всички семантични признаци „пълни житници“ активизира един – благополучие, за което действително се съобщава в края на изречението – „принуждава го да забрави всички благополучия, с които го е обсипала природата“ – и което е несъединимо с настроението, експозирано в началото. Вещност върху съчетаването на неочаквани връзки се строи целият абзац, в който се осъществява концентрично приближаване към току-що разгледания централен израз. Така конструкцията на съобщението подпомага внушаването на предчувствие за неочаквани обрати от добро към зло.

Следващият трети абзац потвърждава това. Природният порядък бива разрушен. За да внуши това, авторът употребява два пъти глагола „смесвам“ – смесват се посоките север и юг, смесват се звук и светлина, светкавици и гръмотевици, т. е. като че ли се осъществява връщане към недиференцирано състояние на елементите на порядъка. Лексическата доминанта на фрагмента се носи от думата дъжд – буен, силен, като из ведро, който заедно с тънкият прах създава впечатление за аморфност. Чрез сливането „из трапищата“ на спускащите се „от околните височинки“ порои „се смесват“ и посоките горе – долу. С момента на рухването на дъжда е свързан и онзи пробив в миналите диаголни форми в порядката от сегашни, който акцентува върху хаотичното състояние на природата

като начално, неразгърнато във времето. Във връзка с появата на дъжда се извършва нарушаване във времевата последователност, подчертано и чрез темпоралните определители „най-сетне“ и „заведнъж“. Заедно с природната хармония бива разрушено и човешкото битие – „къщи на злощастни селяни, повлечени от мътната вода, се носят от буйния порой“.

Последният елемент на природната картина отново конструира един хармоничен свят след бурята. Така успоредяването на двата плана отвежда към основната мисъл на повестта – за сблъсъка между хармонията и безпорядъка и за победата на реда.

Природата на условността в изкуството позволява преместването на частното и индивидуалното на равнището на универсалното и вечното, позволява универсализирането на единичния факт⁹. Ето защо можем да направим извода, че сблъсъкът между реда и безпорядъка е главният, основополагащ принцип, който изследва Блъсков в своята първа повест. Главата „Добруджа“ подсказва и посоката, в която авторът вижда разрешението на този сблъсък.

Това потвърждават и редица други извънсюжетни моменти в повестта, които чрез повторението си изиграват важна роля за разбирането на Блъсковата идея. Такива са описанията на бойното поле край Силистра, на гората Чалъ-кавак и разказа за мъртвото езеро. Последният фрагмент е разположен в тъканта на повествованието непосредствено след епизода с освобождението на двете жени. Под формата на етиологична легенда се разказва за срещата между дядо Господ – създателя на космоса – и дни селяни, чиято отличителна черта е, че са „присмивули“, което според традиционната етика е нарушаване на нормата¹⁰. Поради това те биват отстранени от създателя на хармонията и неин пазител – дядо Господ. Отстраняването им от света по същество означава тържество на етиката, на реда, възвръщане на хармонията. Но в света на реставрираната хармония са останали развалини (блатото, пеенето на петлите нощем в него), останало е и преданието, влязло в съвременния космос. Редът, макар и възстановен, е обвеян от диханието на разигралата се разрушителна стихия.

Способността на прозаическия текст да образува нова семантика чрез съпоставянето по синтагматичната ос на разнородни елементи позволява между този разказ и образа, създаден в самото начало на първа глава – „купове камъни, които показват развалини

от вехти стени“, – да се установи сложно отношение на еквивалентност, което донася нов смислов акцент. Тези порутени стени се превръщат в знак не само за вечността на битието, но и за вечността на борбата между реда и безпорядъка. Така текстът се отваря назад, а чрез финала – и напред във времето и свежда целия универсум до водещата опозиция безпорядък – порядък, борбата между които няма край. Хармонията вечно се разрушава и възстановява и разказаното в повестта е само момент от тази вечна борба.

Натовареният естетически функции ритъм, който не се изчерпва само на езиково-синтактично равнище, обхваща сюжетните построения, образите, повторението на описания, несвързани пряко със сюжетно-фабулни моменти на разказа. Тези различни равнища имат своя вътрешна организация от периодически повтарящи се еднородни структурни образувания и, подобно на цялото, са носители на художествената идея.

С ритмообразуваща функция в повестта „Изгубена Станка“ е натоварена появата на двама от героите – дядо Иван и неговия най-малък син Стоянчо. Тази двойка герои, символизираща миналото и бъдещето, началото и продължението на семейството, е неделима на сюжетно равнище. Още в глава втора на повестта е въведен дядо Иван, като това става в определена, неслучайна последователност. Ориентирайки повествованието от „пространните добруджански равнини“ към конкретния обект, авторът постепенно стеснява пространството, за да спре погледа си там, където „се гледа една по-уредена къщичка с широк и разтребен двор: тук е дядо Иванов дом“. Следва уточнението на възрастта, която е преклонна, почти библейска за времето – „старец комахай шейсетгодишен“ – и представяне на нравствения портрет на героя. В следващата глава се появява и „Стоенчо, дядо Ивановото момченце“. От този момент те са неделими в разгръщането на сюжета. Връзката между тях като олицетворение на традиция и приемственост е подчертана от Блъсков в шеста глава, където дядо Иван изповядва:

„А Стоенча аз не пускам; той е малък, нека да седи при мене да разговаря с баща си... Оставете Стоенча, скоро ще умра, нека поне една ръка на милите ми рожби затвори на смъртния час очите ми и да хвърли шепа пръст на гроба...“

Важността на това обстоятелство е подчертана още веднъж – в края на повестта, която завършва с думите:

„... това честно домородство... и сега богом живее, освен дядо Иван, който не твърде отдавна е починал с радостни затворени очи.“ Явно е, че на умирането със затворени очи, при това затворени от ръката на близък човек, се гледа като на необходимост, завършваща, но непрекъсваща живота на отделната личност, който като че ли се продължава в живота на потомците¹¹.

Че в двойката дядо Иван – Стоенчо Блъсков търси именно това внушение, именно този смисъл – за непрекъсваемостта на традицията, за преливането на старото в новото, се потвърждава и от реда на появата на тези герои в процеса на изграждане на повестта. След първите няколко експозиционни глави, в които са очертани основите на конфликта и са представени основните действащи лица, Блъсков изоставя дядо Иван и Стоенчо „с наведени глави, с очи просълзени“, за да се върне към тях едва в глава седемнадесета „Дели орман (луда гора)“, когато вече подвигът е извършен и остава да се овенчае делото на спасителите със сватбата на Петър и Станка. Това че във финала е изнесено не освобождението на „двете робинки“, а сватбата като акт, регистриращ възстановяването на нарушената семейна цялост, разкрива чрез специфичната функция на телоса модела на света, който строи Блъсков в тази повест. Цялото действие е насочено към развързката „благодарете бога, задето вас живите, разпръснати и изгубени, той пак ви събра...“. Устремен към развързката, авторът в един момент изпуска мотивацията на събитията, която иначе следи внимателно, и довежда дядо Иван и Стоенчо именно в Шумен, а не в някое друго селище, и именно до „къщата на Желя, покрай която на деня по няколко пъти заминаваше и попитваше дали не са дошли“.

Епизодите, в които се появяват най-старият и най-младият герой винаги заедно или „самси, заедно със Стоенча“, изграждат ритмически завършена система, способстваща за отчетливото възприемане на разположените от двете страни на централния ѝ епизод части на текста на повестта и за ритмическата организация на художествената структура на цялото.

На особено строга симетричност, стигаща до своеобразен геометризъм, е подчинена композицията на повестта. Внимателното вглеждане в структурата на цялото открива паралелизъм на ситуацияите, чийто ритъм извежда като централен епизод събитието, представено в глава десета „Шумен“, покрай което като около ос на симетрия е разположен целият текст. Спазена е строга законо-

мерност на съпоставяне на ситуацияите по двойки, огледално преобръната около главата „Шумен“, което довежда до усложняване на смисъла на текста. От двата края към този център епизодите са разположени симетрично в следната последователност:

Първа глава „Добруджа“ и песента за изгубена Станка, които рамкират повестта, представят събития, изнесени извън сюжетното време и така подпомагащи генерализирането на носените от тях обобщения и внушения. Чрез главата „Добруджа“ Блъсков задава универсалния модел, по който е изграден светът в повестта и ключът за разрешаване на конфликта. Рисувайки света като арена на борбата между реда и безпорядъка, той утвърждава порядъка като посока на движение. Чрез песента, поместена в края и въведена с присъединителния съюз „и“, който изразява допълнително съобщение, свързано със съдържанието на първото – „Ето и песента на изгубена Станка“ – се осъществява повторно излизане извън рамките на сюжетното време.

С извеждането на двата крайни сегмента на текста извън границите на времето на действие успешно се решава задачата да се представи дългият процес на зараждане и оформяне на типове герои не чрез възпроизвеждане на живота им, а чрез качествата на материалната и естетическата среда, която те обитават.

По-нататък паралелизмът на ситуации и структури следва последователността на главите. Във втора глава и в заключението на повестта е изградена тричленна композиция, като в първите два момента се уточнява съществуването съответно на старото и новото семейство и се обобщават добродетелите на героите, стремящи се към мирен живот. Това поразително огледално повторение на семейния модел от началото в края материализира целта на сюжета. Третият момент въвежда информация, внасяща корекция в досега дадената чрез противопоставяне. В първия случай това е предчувствието за предстояща заплаха, въведено чрез „запетайка плюс но“, във втория – окончателното преодоляване на заплахата. Всички пречки, поставени от рушителите на подредения дядо Иванов свят, са отстранени.

Ако продължим тези наблюдения, виждаме в следващите пръстени на композицията вълненията на дядо Иван, свързани в единия случай с очакването на нещастieto, а в другия – на щастливия край; симетричното въвеждане на трапезата в дядо Ивановия дом

и у Жельови; съсредоточаването на действието в тясното затворено пространство на двора; обособяването на усещанията на героите за гранично време и пространство; успоредяване на въвеждането в действието на устремения към възстановяване на семейството Петър и на възстановяващия нарушения порядък господ; раздялата и съответно срещата на Петър и Станка; търсенето и намирането на помощници, за да се стигне до централната в структурно отношение десета глава „Шумен“. Тук е изобразен моментът на раждане на масова съпротива срещу владиката:

„Общо негодувание, що се превръщаше повече и повече в ярост, се изобразяваше по лицата им. (...) Всички събрани един други се погледваха, като да търсеха оногова, който ще бъде вреден да изкаже техните чувства. Той беше между тях. Разтреперан не от страх, но от вълнение, става на крака и без да се бои, че стои пред тогова, пред когото негов прадед, негов баща е треперал и не смаял да го погледне, сега той право в очи го погледна и започна да говори.“

Така в конструктивния център е застанала не личната, единична съпротива, а общонародното движение за взаимопомощ и изказаната от „всички в един глас“ заплаха срещу духовния пастир. Подчертано е и обстоятелството, че „леснината“ ще се търси без помощта на пашата. Така народното негодувание от бездействието на имащите власт косвено рефлектира и върху него, т. е. върху тъй наричаното от Блъсков „правителство“, спрямо което, по разбираеми причини, на равнището на съдържанието той се стреми да бъде максимално толерантен. „Хитростите“ на формата обаче явно не са във властта на цензурата.

Точността на построението, стигащо до свособразния геометризм на композицията, не е случайно. То има своите мирогледни основания и своето естетическо внушение. Противно на Друмев, който чрез хаотичната композиция на „Нещастна фамилия“ закрепва материално своето разбиране за това, че светът върви от ред към безпорядък и че в него господстват силите на злото и случайностите¹², Блъсков и чрез архитектурониката на своята повест утвърждава реда, симетрията, хармонията, търси в баланса израз на стремежа на героите си към сигурност. Така чрез композицията компонентите на формата се подчиняват на идеята.

Организиращ център в първите две повести на Блъсков е семейството. Ангажираността на семейството за търсене на сюжет-

но сцепление чрез обвързването на героите със семейни отношения, е модел, който Блъсков използва и по-късно. Той изпъква дори в част от заглавията на неговите творби – „Пиян баща, убиец на децата си“, „Двама братя“.

В „Изгубена Станка“ семейството е изходна точка на действието. Сюжетът започва да се разгръща от къщата на дядо Иван и се движи от усилията на положителните герои, насочени към възстановяване целостта на семейството, нарушена не от протичащи вътре в него процеси, а от идващи отвън, от едно неясно пространство враждебни сили. Още в първа глава се уточнява, че „голи татари, покъртени из Добруджа, бягат... и отиват у вътрешните места на турско“, а в лавечерието на нещастното дядо Иван споделя с баба Рада: „татарите се дигат от Добруджа и бягат надолу къде Балкана“; по-късно той си спомня как „се зададоха няколко млади татари от селата“.

На това неопределено пространство, от където се появяват носещите грабежи, убийства и огън татари, е противопоставен концентрично ограничаваният свят на героите. Неговият хоризонт е измерим и ограничен, качества, присъщи на усвоеното пространство. От „пространните добруджански равнини“, нарисувани в началото на повестта, погледът постепенно се фокусира, планът става все по-едър, пространството в своето развитие се свива и затваря в своя център дядо Иван, а неговия дом, сред неговия двор, в неговото село Таш-Авлъ, до рекичката, в долината, между другите села, „всред равна Добруджа“. Домът на дядо Иван е точно там и никъде другаде в пространството. Тази подреденост, тази концентрична последователност, с която постепенно просторът на Добруджа бива изпълнен с конкретни пространствени обекти, като че ли отрежда на този дом мястото на център. В началото на втора глава авторът, като митичен демиург, подрежда света и го изпълва с вещи, за да отреди в неговия център място за дома – „тук е дядо Иванов дом“.

Какви са параметрите, характеризиращи създадения от Блъсков център?

След представянето на подреденото и запълнено с географски ориентири пространство, в центъра на което е разположен дядо Ивановият дом, Блъсков насочва вниманието си към този дом и към семейството, което го обитава. В глава трета – „Последня нощ“,

въпреки непрекъснатото натрапването предчувствие на героите за приближаващата промяна в техния живот, авторът подчертава тези елементи на поведението им, които свидетелстват за следването на един установен и неизменен ред. След като въвежда обезпокоения дядо Иван, Блъсков започва да представя членовете на неговото семейство. Те извършват обичайните за този час на деня дейности в зависимост от мястото си в семейната йерархия. Авторът описва тези действия доста подробно и с една пластичност, внушаваща тяхната неизменност и повтораемост. Фрагментът е изграден от сложни изречения, рисуващи поредицата от последователни действия на героите. Темпоралните определители разкриват съгласуваността и последователността в реакциите на героите. Неизменността на тези реакции е засвидетелствана още в началото с уточнението „шеташе си из къщи, както всякога“. Това шетане „както всякога“ повежда след себе си също такива ежедневни, „както всякога“ действия на снахата, дъщерята и сина. Тези действия са равномерни, ритмични, не е нужно да се напомня за тяхното изпълнение. Всеки от героите знае точно своето място и своето време на включване в общия семеен механизъм.

Действията могат да бъдат разделени на извършени преди и след вечерята. Моментът на събиране на семейството около трапезата е обособен в едно изречение, повтарящо в началото и в края си лексемата „всички“ и това не е „грапавина на стила“, а ключова за разбиране на модела на семейството, който Блъсков създава тук, дума. За него е важна плътността на семейното обкръжение като знак за социален порядък и всички герои в този фрагмент са представени именно чрез мястото си в семейната йерархия – „баба Рада, дядо Ивановата стопанка“, „сняхата (Василевата булка)“, „Стенчо, дядо Ивановото момченце“, „Станка, Стоенчовата сестра“¹³.

Във втората част на тази глава, която от третото издание бива обособявана като четвърта под заглавието „Тъжовни минути“, се изяснява причината, довела стареца до неспокойното състояние, в което го рисува авторът в самото ѝ начало. Безпокойството произтича от заплахата за семейната цялост. Селото е на пътя на бягащите от руските войски татари, които „дето намирали млади и хубави моми и булки, грабели ги“. Опасността Станка да бъде открадната, се увеличавала освен от прочутата ѝ хубост и от това, че по-големият брат отсъства от къщи.

Следва последователно описание на реакцията на всеки един от героите. За разлика от описанието в началото на главата, където се представя синхронът, обвързаността в техните действия, тук изпъква индивидуалността на реакцията. Освен това докато в началото на главата движенията на героите са устремени към центъра на сцената – трапезата и огнището – след разказа на стареца за приближаването на татарите героите се отдръпват от този център, затваряйки се в себе си, всеки остава със своите тревоги:

„Докато старецът тъй приказваше, Станка скокна от собата, доближи и седна край огнището и взе да стъква загасналите главни; ...Вратата се хлопна и Стоенчо влезе; той седна близо при сестра си Станка, за да си поизсуши навоите. Старецът, надвесен до огнището, поизгледа наоколо драгите си чеда, сърцето му се нажали, дребни сълзи от очи му потекоха. Доде и Василевата булка, седна отзадя,... (...) Тогаз старецът приказва и на тях онова, що беше изприказал на майка им;...

Василевата булка се оттегли настрана, тя дълбоко се замисли;...

Станкиното лице побледня, тя се полека облегна на стената и си наклони главата на пъстрошитата си пазва. Бистри сълзи потекоха из нейните черни очи и обливаха нейното хубаво лице;... Тъй, задълбочена в голяма тъга, стоеше непомирдната. ... Стоенчо излезе и отиде да ношува при овцете. Старецът, дядо Иван, като не можеше нито себе си да утеши, нито домашните си, излезе навън, да се поразтъпче...“

Докато семантичният център в първата част е събирането на всички около трапезата, в края като център изпъква угасващото огнище:

„Огнят гаснеше; сурова главня раздимена, която често прашеше и пукаше, правеше по-грозно това селско жилище.“

Главата завършва с картина, рисуваща спокойно спящото момченце, обтегнатото до него куче и наведения над главата му баща:

„Стоенчо току-що бе заспал наред двора под дървото; новият месец пронизваше със зарите си през шумтящите листа на дървото и озаряваше наросените потни странички Стоенчови. Баща му, изправен над главата му, стоя дълго време и не можеше да се нагледа на миличкия си свой син. Черньо, ярното негово куче, неговият добър другар, спокойно си лежеше, обтегнат до Стоенчовите крака.“

Като имаме предвид моделиращата роля на началото и края на текста и ако приемем, че както в структурата на стиха и в прозата „клаузулната“ позиция осигурява смислово ударение, то тази последна сцена, разположена в контекста на предходните, обещава съхраняването на семейството.

На обвързаността на героите чрез семейни отношения, показано в модела на дядо Ивановото домородство, е противопоставена липсата на семейство при татарите. На първо ниво опозицията е статика – динамика. Докато дядо Ивановият дом се намира на точно установено място в пространството, татарите нямат дом, или по-точно за дом им служат коли, т. е. превозни средства, приспособления, предназначени да се пътува с тях. Домът е изнесен на пътя, той се движи по пътя, при това „из кривите гористи пътища“. Противопоставянето дом – път получава мирогледен смисъл.

Това, че татарите не само носят опустошение и смърт, но и се родяат с „нечистата сила“, внушава колоритът, с който са нарисувани и те, и техният керван. Цветът е само един – черният. Татарчето е черно, чергилата на колите са черни, чергите са черни, дори вместо с пъстрошитите дрехи и червените кърпи Станка и булката са „покрити нацяло с черно платно“¹⁴.

На отмереността в движенията на дядо Иван и неговите близки е противопоставено трескавото бързане на татарите. Те са впрегнали „по четири, по шест на една кола“ волове и биволи и ги карат „бързо, бързо“. В кервана цари непрекъснато хаотично движение, предизвикано от бягащите напред и назад деца. Тук не само за семейна плътност, но и за семейство изобщо не може да става дума. Мъжете, жените и децата вървят в отделни групи. Докато дядо Иван сядва около трапезата със своето семейство, татарите „всички скупом, наедно с дечурлигата си насядаха около таржиците“. Безпорядъкът в татарския керван се засилва и от дивашките викове на децата.

При рисуването на дома на дядо Иван и на татарския керван открито са прокарани опозициите свой – чужд и тук – отвъд не само чрез обособяването на пространството на вътрешно (в двора, в дома, около огнището) и на външно (по пътя, в гората, вкл. и по вертикалата – татарите винаги спират или се движат в ниското, в дола), но и чрез противопоставянето селски – див („селско жилище“ – „дива радост“). За разгръщането на тези опозиции от значе-

ние е и наличието или липсата на огън, на огнище. При конструирането на дядо Ивановия дом Блъсков спазва принципа, според който „структурата на дома повтаря структурата на света и в този смисъл, че той самият има свой център, периферия и т. н.“¹⁵ Този център са трапезата и огнището, около който се събира семейството. Липсата на огън в кервана дори когато татарите спират, за да се хранят, получава висок семиотичен статус, като знаем, че огнището „е един от най-значимите елементи на жилището, наличието или отсъствието на който определя статуса на постройката (дом без печка е необитаем дом)“¹⁶.

Че Блъсков отдава много голямо значение на този елемент, се вижда от мястото, което отделя на огъня в аналогично положение в друга негова повест – „Злочеста Кръстинка“. Даже когато семейството на Лулчо е на път, подобно на татарите, при установяването на кервана за почивка Лулчовият баща пали и поддържа огъня, около който се събира цялото семейство^{16a}.

Героите са противопоставени и на етична основа. Когато във втора глава Блъсков създава физическия и нравствен портрет на дядо Иван, като обобщаващо всички други черти качество той изтъква неговата честност: „Всичките го обичаха и слушаха. Честен старец беше той.“

Татарите, напротив, са лишени от нравствени добродетели. Те са убийци, подпалвачи, грабители и крадци. Покъщнината им е „повече от обир“, „крадени“ са воловете и биволите им, „откраднати“ са Станка и булката.

Като използва при характеристиката на своите герои възможностите, които му дава домът като „един от ключовите символи на културата“¹⁷, Блъсков много умело успява да разкрие пред читателя си етиката и психиката на своите герои, доколкото тя също зависи от модела на света¹⁸.

Петър, главният герой на повестта, на пръв поглед сякаш получава възможността да напусне рамките на строго определения от връзките вътре в семейството свят, като осъществява едно пътешествие из пределите на Добруджа. Всъщност той носи своя модел на света със себе си по време на цялото пътуване. Неговите усилия са насочени към възстановяването на разрушеното семейство и повестта завършва не с освобождението, а със сватбата на Петър и Станка. Функционален за сюжета е не актът на освобожда-

ване, а на съединяване, на създаване на ново семейство, на установяването му в нов дом. Затова, независимо че Петър осъществява едно дълго пътуване, сюжетен стожер е не преминаването на героя през различни битови и социални среди, а пребиваването му в различни локуси, които, подобно на местата, където протича действието в епоса, са натоварени със ситуативна конкретност. „По отношение на героя тези „места“ се явяват функционални полета, попадането в които е равнозначно на включване в конфликтна ситуация, свойствена на дадения локус. По този начин сюжетът... може да бъде представен като траектория на пространствените премествания на героя.“¹⁹

Към определеното място е твърдо прикрепена определена ситуация или събитие. Гората е мястото, в което Петър среща своя противник – при това, както вече беше посочено, Блъсков разполага татарите винаги в ниското – „Керванът спря в един дол“ (гл. VII), „Далеч долу... скърца керван от татарски коли“ (гл. XIV). Така вътре в рамките на пространствения определител гора се надгражда опозицията долу – горе.

Гората, която в традиционните модели на света е аналог на чуждото, неусвоеното пространство, в българските хайдушки песни, които пазят спомена за своите архаични предходници, се е превърнала и в място на извършването на героичния подвиг, т. е. върху физиономията на древния посветителен обред, който „се е провеждал винаги именно в гората“²⁰, са се вписали чертици от новото, притежавашо историческа памет време. Тази усложнена представа за гората едновременно като място, където се осъществява възмездието и като външно пространство, в повестта отвежда и към противопоставянето ѝ на дома.

В аспекта, от който се интересуваме тук – като свързан с конкретна ситуация локус – домът в „Изгубена Станка“ е мястото, при попадането в което героите намират помощници.

Петър започва да си търси другар още веднага след нещастieto. Най-напред той се обръща към чичо Йовчо. Срещата им става не в къщата, която е изгорена, а там, където е „всичко разорено и порутено; всичко обърнато в купища, купища прах и пепел!“. Петър не среща съчувствие. Чичо Йовчо отказва да му помогне.

На това „порутено“ и с „прегорели плетища“, т. е. неоградено, с аморфна структура („прах и пепел“) и без ясни граници място

е противопоставено пространството, в което Петър и Васил намират своите помощници. То не е просто физически затворено, но в своето развитие се свива все повече: „...оттеглиха се в една къща. Тук в една затънтена стая се затвориха...“. Моделът е дублиран и чрез къщата на дядо Димо, нарисувана в гл. XII на първо издание, която е „окастриена от Митхатпашовата цензура“ и към която Блъсков не се връща в третото и следващите издания.

Ситуативно обвързана е и митрополията като място, което обитават фанариотските владици и където героите се сблъскват с тяхното презрение. Напротив, попадането в българският храм създава у героите усещането, че са попаднали „на добро място“. Така е, когато Петър намира Васил в църковния двор „и се тайно радваше, защото си намери верен другар“, така е и когато Жельо и Никола се озовават в скалната църква и Жельо разсъждава: „Никола, да се прекръстим тука на светото това място, за да ни бъде бог на помощ“.

Изпъква близостта между дома и храма като обекти, „на които се приписват същностни свойства на света и преди всичко способността да означават неговия център“²¹. Гората и митрополията са пък места, разположени според този модел на структуриране, в периферията на пространството и затова изпълнени с враждебност и опасности.

При проследяване на фабулата се наблюдава една пулсация на пространството – от широтата на „пространните добруджански равнини“ то се свива до физически затворения хоризонт на селото – двора – къщата – до максимално тесния предал на подземие. Когато грабителите нападат селото, дядо Иван повежда „домашните си през тесните врата на подземие“ и сякаш старецът води своите близки някъде надалеч, в неизвестна посока. Това е не само преместване в друга част на къщата, а тръгване в път. Започва „пътят“ на героите, който е път от светло към тъмно, от горе към долу, от дома към подземие, към пълната с дим, огън и мъки преизподня. Само чрез преминаването през изпитанията на този път е възможно попадането отново в затвореното пространство на съградения наново дом-център. Преминаването през тези изпитания дава ново качество на активния герой – ето затова Петър от сгоденик в началото се превръща в юнак в края – „Това било сватбата

на изгубената мома и храбрий момък“ (I и II издание), „Това беше сватбата на изгубена Станка с юнака Петър“ (III издание).

Пространството се свива до размерите на „дъното на подземна дупка“ и затваря в себе си семейството:

„Под селската тая къщица се простираше едно тясно подземие... Дядо Иван поведе домашните си през тесните врата на подземие... Баба Рада прибра всичките скъпички неща из къщи и отиде подир рожбите си. Тук тя се спотаиха в дъното на подземната дупка... Станка и Стоенчо лежах на майчините си колене в несвоят.“

Достигнало пределна плътност, пространството започва да се разширява заедно с разрушаването на семейството: от димното подземие през „зимничния прозорец“ на двора; след посичането на майката и отвличането на двете жени – на пътя, до околностите на селото, а по вертикала – от „дъното на подземната дупка“ до „синьото небе“.

Оттук нататък функционалност получава линейната насоченост на пространството, материализирана в образа на пътя:

„С наведена глава надолу сега бързо върви Петър; той преваля рътлината, улови една посока и се изгуби из добруджанските дълги пътища.“

Според В. Я. Проп пътят на героя като ос на повествованието „е най-древната форма на композиция“²². Според Ю. М. Лотман линейната насоченост на пространството се превръща в удобен художествен език за моделиране на темпорални и нравствени категории²³.

Макар, съгласно изискванията на сюжета, Петър да изминава един дълъг и изпълнен с препятствия път, той не изгубва по него присъщия на положителните герои модел на структуриране на пространството и във финала го материализира чрез създаването на нов дом, на ново семейство. Своя модел на пространство запазват и другите членове на семейството, макар и принудени да напуснат дома си и да излязат на пътя.

Да се спрем на главата „Дели-орман“. В нея авторът, който до този момент е следил усилията да бъдат спасени двете жени, изоставя освободителите и освободените, отдадени на „блаженство“, и насочва повествованието към друго място на действие – го-

рата Дели-орман, през която пътуват старецът и най-малкият му син.

Когато в началото на повестта Блъсков за първи път въвежда дядо Иван, той го разполага „сред равна Добруджа“, в едно, изпълнено с ориентири, подредено и усвоено, обитавано пространство. В главата „Дели-орман“, напротив, мястото, сред което се е намерил старецът, след като е тръгнал на път, е „гъста гора“ с „гъсти шумаци“ и „гъсто листе“. За разлика от просторите на Добруджа „такива гъсти гори са тук, такива високи дървета, щото слънчевите зари едва могат да пробият през гъстото листе“. Тази пренаситеност на пространството предизвиква безпокойство и страх, пречи на движенията и на ориентацията на героя – „в тази проклетата гора той съвсем обърка и път, и всичко“. Но дори и в тези „грозни места“ дядо Иван не променя своя модел на поведение. Въпреки изключителността на положението, той не забравя, че „днес е света неделя“ и като „всеки християнин“ извършва обичайния религиозен обред, макар и на зелената морава и през импровизирания върху едно дърво олтар. Тези действия, повтарящи въпреки всичко установения от традицията ред, са залогът за по-нататъшна сполука. Блъсков внушава това и чрез символиката на пътя.

Че в повестта е прокарано последователно противопоставяне между „кривия“ и „правия“ път, подсказват твърде много ключови моменти в сюжета. Винаги, когато героите са в затруднение, пътищата им са „криви-тесни“. „Криви“ са и пътищата на татарите. „Размесени“ са пътищата в турския лагер край Силистра.

Преди ритуала дядо Иван е объркан, останал без посока: „упъти се, но за къде, и той самси не знаеше“. След богослужението се променя и характерът на пътя:

„Пътят, по който те се управиха, водеше ги право към селото Гюргенлий... и от там вече... право в Шумен.“

Настъпила е промяна и в оценката на положението, в което се намират героите. Докато в началото авторът уточнява, че дядо Иван е взел със себе си само „някои от полуизгорелите покъщнини, отървани от пламъка“ и от целия този израз все разруха и безпорядък, внушени дори чрез избора на множественото число, то в края по пътя се движи едно, макар и бедно, но типично българско домакинство. И тук отново граматическото число – този път единствено – усилва това внушение: „един старец, и едно момче с една кола, подир която вървеше една крава и едно куче“.

Като повтаря структурата на пътя, позната още от митологичната традиция и постоянно актуализирана в творчеството на писателите от всички епохи, Блъсков свързва началото на пътя на своите герои „с този локус, който се смята естествен за субекта на пътя“²⁴, в случая – с техния дом*. Така е с дядо Ивановото семейство, така е и с Петър. Той е въведен в действието като „бежанец“ от своето село, от своя имот, който е загубил заедно с близките си.

Краят на пътя като цел на движението, „образува главното силово поле на пространството, без преодоляването на което центърът е недостъпен“²⁵. И наистина в „Изгубена Станка“ виждаме как след битката с татарите, по време на която се достига „целта на движението“ – освобождението на двете жени – релевантен признак на пространството започва да става отново неговата затвореност, концентричното движение към все по-ограничен хоризонт, а не неговата линейна насоченост. Боят става на високо и открито място, „бойно поле“, както го нарича авторът, при описанието на което Блъсков непрекъснато подчертава, че то е предел, граница, преодоляването на която гарантира успех на татарите:

„Жельо и Никола се замислиха: надежда за освобождение изгубваха изцяло; татарите ставаха повече, гората Чалъ-кавак се свършва и настава широка равнина.“

Така при цялата обширност на добруджанските простори, в повестта е изградена една подчертано затворена пространствена конструкция. Пространните добруджански равнини, нарисувани в началото, не са само място на действието. Добруджа – това е пространството, в което се извършва престъплението и се осъществява възмездието. Добруджа – това е пределът, който не могат да преодолеят татарите след извършения от тях античовечен акт. Татарите са обречени на това пространство, въпреки стремежа им – те непрекъснато бързат – да го преодолеят. Носителите на идеята за възстановяване на реда, напротив са свободни в своето движение. Въпреки необичайните условия – война, грабежи, обсада – те се придвижват в пространството без да срещат непреодолими препятствия, изминават огромни разстояния подобно на героите в приказките, където „съпротивление на средата почти отсъства“²⁵.

* Началото на пътя на главния герой в повестта "Злочеста Кръстинка" – даскал Лулчо – е свързано не с дома, а с неговото учение. Началото на пътя на хаджи Вълко и Пенчо в "Пият баща, убиец на децата си" е свързано с кръчмата, която те отварят в Шумен.

Така в повестта се утвърждава идеята за обречеността на нарушилия хармонията, за наказуемостта на злото.

След освобождението на двете жени пространството последователно започва да се свива, като едновременно се извършва и движение от горе надолу, слизане от гористите баири към равнината. Етапите са: от гората, през селото на Жельовите роднини, през река Камчия, чието преодоляване е подчертано като граница – след като чакат известно време „някой с кон или кола“, освободители и освободени „преминаха на отвъдната страна“. Между това преминаване „на отвъдната страна“, което е обособено и темпорално чрез чакането, и епизодът, в който дядо Иван повежда „домашните си през тесните врата на подземие“, се създава сложно отношение на еквивалентност благодарение на способността на текста да надстроява нова семантика при съпоставянето на различните елементи по синтагматичната му ос. Преминаването на „отвъдната страна“ добива смисъл на край на пътуването, започнало със слизането в подземие. И Блъсков бърза да потвърди това. Последните думи на тази глава са: „Свободата е изпълнена. Тежкият път се свърши.“

Следващите етапи на свиване на хоризонта са град Шумен – дворът на Жельовата къща, в който Жельо обособява едно максимално малко, различно по субстанция, приличащо на сцена на възрожденски театър, пространство:

„Сред двора му имаше едно високо сенчесто дърво, Жельо по-рси и помете под него, постла чиста нова рогозина, отгоре нея обтегна стара пъстра черга, нахвърга и няколко възглавници. Това като извърши, изтегна се на посланото, под прохладната сянка.“

Това изведено в едър план устройване чрез последователно запълване с вещи на мястото, което при това е ориентирано като център – „сред двора“ – е сходно по структура с разположеното в началото на повестта, последователно изпълвано с ориентири и така чрез неговата ограниченост и измеримост представено като усвоено пространство, обитавано от семейството на дядо Иван и също ориентирано като център – „сред равна Добруджа“.

Сред двора на Жельо се извършва събирането на останалите живи „разпръснати и изгубени“ членове на дядо Ивановото семейство. Така действието започва от дома, представен като структуриращ пространството център, и завършва в друг, но устроен по същите принципи, център.

Блъсков гради внушението за това пометено и постлано с „нова рогозина“ място в Жельовия двор като за театрална сцена. Два пъти той уточнява: „тук трябваше да стане позорището на един весел и радостен ден“; „скръбната плачевна сцена се закриваше. Отвори се радостната.“

Представянето на този епизод като сцена и повествование едновременно, разкрива съзнанието на автора за спецификата на различните видове моделиране на пространството и за това, че Блъсков се ползва от възможностите, които предлага художественото пространство като една от системите на условния език на изкуството. В тази поява на „сцена“ в края на повестта бихме могли да потърсим влияние от страна на Д. Войников като „консултант“ при създаването на „Изгубена Станка“*, който ще завършва традиционно своите пиеси с „живи картини“ повтарящи по принцип същата „игра“ с езика на пространството.

При свиването на пространството се събира и цялото семейство – „Всички приближиха и поколеничиха около стареца. (...) Кого по-напред да прегръща? Скупчи ги и ги прегърна всичките.“ И отново успоредица! В „дъното на подземната дупка“, от която започва техния път-изпитание, те са също така „скупчени“ в прегръдка, но не от радост, а от ужас.

В края на повестта хоризонтът отново е отворен, както и в началото, до пределите на равнината – до Хаджиоглу Пазарджишка околия, където се заселва възстановеното семейство.

Ритъмът на пулсация на пространството е свързан с подчертаването на основната идея на текста. Дори когато е максимално отворено, то се простира в определен предел и този предел е североизточната българска покрайнина, очертана на север от „тихия бял Дунав“, „надолу къде Балкана“ и на изток – от „варненските високи стени“. Чрез своето пътуване по „добруджанските дълги пътища“ героите сякаш извършват ритуалното обхождане на своето усвоено пространство. Така Блъсков създава за българската литература „образа на Добруджа“, като се включва в процеса на осмисляне на етнокултурната територия и на обвързването между топонимия и етническа съдба, което от Възраждането насам се осъществява не само във фолклора, но и чрез личното творчество.

В повестта „Изгубена Станка“ Блъсков не влиза в противоречие с отразения в българския фолклор модел на етническо усвоява-

* Спомените си: "Аз пишех, Войников поправаше."

не на пространството. Ако се съгласим с твърдението на В. В. Иванов и В. Н. Топоров, че е възможно някои черти в творчеството на писатели от различни епохи да се разберат като подсъзнателно обръщане към изначалния набор от основни семантични опозиции, определящи модела на света²⁷, можем да видим в последователността на преместването на Петър в пространството – от Варна (гл. VIII) към Силистра (гл. IX), т. е. от Черно море към „тихия бял Дунав“ едно такова подсъзнателно обръщане към тази основна пространствена опозиция, която в българския фолклор изразява движението от първоначалния хаос към организирания космос²⁸, а в повестта „Изгубена Станка“ на сюжетно равнище това движение е дублирано с преход от отчаяние към надежда. Във Варна, където Петър отива с мисълта, че „там е още град, та могат се намери милостиви хора, на които като се оплача, беки щат ми показва някой път“, той среща „хора, отвън предадени богу и съвсем свети, а отвътре пълни с подлости, и черна корава душа“.

Оставайки верен на модела, който е изградил, Блъсков рисува Варна, в която Петър се сблъсква със злоба, лукавство, подлост, студенина и където умира „всичка надежда, що имаше бедния момък“, като град с „криви-тесни улици“, изпълнен с безредно въртящо се „множество народ и мекереджии“.

На този объркан свят е противопоставена картината на природата, нарисувана непосредствено след него – в началото на следващата глава. Тя започва с уточняване на мястото на действието – край „тихия бял Дунав“, а във втората част на тази глава Петър найсетне намира Васил и „се тайно радваше, защото си намери верен другар“. След като Петър се измива и напива с вода от Дунава и така освежава и облекчава измореното си тяло, той намира „цяр“ и за душевната си болка при срещата с един селянин, когото назовава „побратим“.

Моментата на миене и пиене от Дунава Блъсков ясно представя като повратен в усилията на Петър да намери Васил:

„Той си следваше да ходи от кола на кола и с жален поглед към своите братя селяни да изредява всичките.

– Побратиме! Не сте ли виждали и слушали за едного на име Васил от село Таш-Авлъ из Добруджа? – попитваше всекиго българина, познат и непознат.

Всеки му отговаряше:

– Не знам, братко.

Горкият! Отстъпваше да отива до други керван, дето чакаше същият отговор.

Най-сетне, отруден седна под едно дърво да си почине. Слънцето отиваше на пладне; денят заминуваше, а нашият юнак предаден в тъмни мисли, никак се и не сещаше, че времето минува.

– О, боже – извика той, като се изправи на крака и тръгна, – дните вървят, заминуват, Станкиното тегло се продължава, а Василя, а Василя се нема и нема... а аз се измайвам!

След като се отби Петър на Дунава и поразхлади бледното си лице и накваси засъхналата си, с прах пълна уста, упъти се къде запад. Малко надалеч той срещна един селянин, който беше от селото Сребърна.

– На добър час, юначе? – рече му непознатият, като се спря.

– Дал ти господ добро, побратиме – отговори Петър.

– Откъде, накъде? – запита го селянинът.

– Бе, хей, брате, какво да ти кажа, като няма да станеш цяр на раната ми; казвах, казвах, вече бактисах.

– Ба, кажи, кажи – изрече непознатият с голямо любопитство, – белки...

Петър, без да му разправя надълго, каза му, че търси едного на име Васил, от село Таш-Авлѝ.

– Холам, юначе, аз ще ти стана цяр на болката...“

Без да смятам, че насилвам текста, струва ми се, че съзнателно или несъзнателно авторът подчертава, че промяната в късмета на Петър настъпва след измиването в Дунава и пиенето от неговата вода и така тези жестове добиват ритуален характер.

Както уточнява Г. Константинов, Блъсков „умее да рисува пластично картини от природата... Пейзажите му... винаги са в отношение към съдбата на някой от героите.“²⁹ Описанието на бойното поле край Силистра, разположено в началото на девета глава, не само доказва верността на това твърдение, но дава възможност да се открият внушения, несвързани пряко със сюжета, но имащи важно значение за общия дух на произведението. Характерният за Блъсков в „Изгубена Станка“ стремеж към близко придържане до сюжетното действие в няколко момента на повестта на пръв поглед като че ли е пренебрегнат. Внимателният прочит обаче открива функционалността на всички тези извънсюжетни моменти и майсторството на Блъсков чрез тях да внуши идеи, които не се носят от

другите нива на текста. Такъв извънсюжетен момент, натоварен с допълващи основното действие внушения, е и описанието на бойното поле край Силистра.

Както Каравеловото лирическо отстъпление в „Българи от старо време“ не случайно е разположено именно в главата, възвеждаща в повествованието дядо Либен и читателят е предварително подготвен за срещата си с този герой, а красотите на Отечеството и Копривщица имплицитно се вписват в неговата характеристика, така и обширното описание на бойното поле край Силистра има своите основания в логиката на текста.

Това бойно поле е строго разделено на две контрастни половини. В едната е разположен руският, а в другата – турският лагер. В текста е прокарана точна граница между тях. Тя минава вътре в рамките на един абзац, като разсича него и целия фрагмент на две противоположни по настроение и смисъл части. В тези кротко лежащи едно до друго изречения всъщност се сблъскват вълните на симпатията и антипатията на автора и като използва възможностите на всички равнища на текста, чрез привидно единната природна картина, Блъсков разкрива на читателя си своите политически пристрастия.

Както вече имахме случаи да се убедим, авторът на „Изгубена Станка“ разбира и природата, и битието на своите герои като арена на постоянен сблъсък между хармонията и хаоса и симпатиите на Блъсков са на страната на реда. Този модел е повторен и в описанието на бойното поле. То започва с картина, рисуваща „тихия бял Дунав“, който „излека влече своите вълни“. Подчертан е стремежът да се внуши плавност и спокойствие, ритмичност на движенията, което отвежда към едно усещане за подреденост и угаложеност. Това се постига чрез набора от глаголи, внушаващ равновесното състояние както чрез семантиката си, която най-общо може да бъде определена като изразяваща състояние или много слаба степен на движение – влече, се рисува – така и чрез съчетаването на глаголи по двойки – се зеленей и гордей, наводда и издига. Съюзът *и*, който слива интонационно еднородните членове, създава песенност на речта. Същата задача изпълняват и определенията, които Блъсков е подбрал в тази начална част – тих, бял, излека, обсаденый, сенчести, зелени, прибрежна, зеленочервени, леко, хладен, тънка, бистро. Всичко е умерено – като звук и форма, като цвят и светлина, като движение и състояние. Вълните си Дунав „влече“ „из-

лека“, духането на вятъра е „леко“, той е „хладен“, Дунавът е „тих“ и „бял“, „бистро“ е неговото течение. Движението на водата и въздуха е притъпено до максимум. Когато рисува вятъра, Блъсков дори се изхитрява да замени глагола със съществително – „лекото духане на хладния вятър“. „Прибрежната тръст“ в един плавен ритъм се „навожда и изправя“ и дори чрез неопределения си зелено-червен цвят внушава равновесие.

То се излъчва и от ритъма на фразите, изградени от четири еднакви по структура прости изречения, групирани две по две в сложни съчинени. Симетрията на ритмико-синтактичния строеж, постигната чрез безсъюзното свързване на фразовите компоненти в двете паралелно построени сложни изречения, създава плавност на речевото движение. Фиксирана е цветова доминанта в подчертано колоритно нарисувания пейзаж. Над бялото, червеното и златното господства зеленият цвят на прибрежната тръст, на моравата и клонстите брястове, т. е. цветът на живата природа.

Създадена е поразяваща фонетична организация на фрагментта.

Хармонията в природата предизвиква изблик на патриотични чувства у автора. Блъсков се обръща към своята родна страна и с цялата топлина на сърцето си, с всичкия възторг, на който е способен, възхвалява нейните красоти. На тези редове съперничи само още един момент в повестта – описанието на гората Чалъ-кавак. Двете картини обаче се различават по средствата, с които са изградени. Еднакви са искреното вълнение и увлечение на автора.

След като в началото на главата Блъсков постига плавност на речевото движение, в рамките на същия абзац той използва възможностите, които му дава контрастът на ритъма, за да внуши своето вълнение. На подчертано дългите синтагми е противопоставен накъсаният ритъм на възклицанието, което обособява интонационно всяка дума. След тази кулминация следва постепенното увеличаване обема на изреченията, за да се доведе той до един уравнивяващ началото на абзаца максимум. Блъсков като че ли се опива от възможностите, които му дават паралелно изградените повторения вътре в рамките на фразата:

„О какво прекрасно местоположение, какво привлекателно зрелище имаш ти, мила, хубава родна страна! И чудни, и драги са украшенията, с които те е изобилно надарила природата! В един пролетен ден при самото цъкване на утрешната зора, човеческото чув-

ствително око не може ти се нагледа, не може ти се насити! И изгрява величественото слънце, неговите златни зари като да се мият в дунавските бистри води. Те още като да пронизват многолиствените дебелосенчести дървета по прелестните дунавски брегове, по очарователните ширококлонести брястове на дъговатите дунавски средереци, там, де като искри зари се пръскат под тия великолепни сенки и оживяват тъмнозелената росна тревица.“

Чрез това лирическо отклонение Блъсков напуска рамките на художественото време, в което протича действието и така надхвърля ограничените внушения за смисъла на човешката съдба, които произтичат от него. В светогледа на героите на повестта все още не се е родил проблемът за любовта към родината, към родния край, те пътуват от място на място, напускат едно селище, за да се заселят в друго и носят своето ахронно пространство със себе си. За тях не са валидни дори думите „той обичаше своето отечество, но не цялото, а само Копривщица“.

Като използва възможностите, които му дава напускането на фабулния хронотоп, Блъсков надстроява над модела на света на героите своите разбирания и за структурата на пространството, и за характера на времето. Внушенията, които произтичат от лиричната възхвала на родината и от репликите на руските войници, градят една различна програма за поведение на личността и на колектива. За нейното обособяване спомага и предаването на репликите на войниците на руски, а не на български език. Тази „странност“ в плана на фразеологията позволява по-категорично да се открои смяната в гледната точка. Тя не е натоварена със задачата да придаде индивидуалност на стила на говорещия, а подчертава дистанцията между позицията на руските войници и останалите герои. В репликите, предадени на руски език, не само се оценяват красотите и благата, с които е надарена българската земя – „наистина, тук за всички има живот“. В тях се споменава за похода на „великия наш княз Светослав“, който „е искал столицата си от матушка Русия в този край да премести“.

На възрожденския читател този момент от историята на българо-руските срещи е познат, той е един от постоянно актуализираните моменти от нашата история, като акцентът се поставя не върху завоевателната, а върху освободителната страна в похода на Светослав³⁹. Така че името на първият руски княз, повел войските си на юг от Дунава, не само че не е непознато, но то влиза в „ди-

алог“ с творби, известни на читателя и, попаднало в силовото поле на междутекстовите връзки³¹, то повлича след себе си поредица от асоциации и внушения, преодолява „линейно-екстензивния характер“³² на словесното изображение и надстроява нова семантика, различна от тази, която произтича от сюжета.

На същите цели служи и описанието на двата враждебни бойни лагера. Тук Блъсков повтаря модела, по който строи природната картина в първа глава и по който противопоставя дома на дядо Иван на татарския керван. Налице са всички елементи, които авторът използва при контрастната характеристика на реда и безпорядъка. Когато рисува руския лагер, Блъсков използва една богата цвятна гама – шатрите са „разноцветни“, тревата и моравата са зелени, чадърът – бял, небето – ясно. На този светъл колорит противостои само един цвят в турския лагер – черният. Арап-табия се чернее (не му е стигнало черното в името, та го е дублирал и в глагола), лозята също се чернеят изпотъпкани.

Опозицията светъл – черен се съотнася с противопоставянията свой – чужд, живот – смърт, щастие – нещастие³³. В цялата повест Блъсков последователно се ползва от тази цвятна символика. Епитетът черен преминава през целия текст и е една от ключовите думи, които, като доминират над останалите лексеми, допринасят за сцеплението на разнородните елементи в творбата. Ще посоча само три примера, макар че в повестта те са много повече. Черен е облакът, който предизвиква бурята в първа глава. Черно е татарчето, което открадва Станка (то няма друго име, авторът винаги го нарича „черно татарче“); черен е и цветът на турския лагер.

Противопоставянето на двата лагера е съществено и чрез позицията умереност – максималност на звука, тишина – шум, хармония – безразборни звуци. В руския лагер се чуват „умилни“ гласове, спокойни разговори и „руски хор“. Войниците „пеят и се веселят“. В турския лагер: „Насам кола скърцат, нататък хора крещат, ранени плачат, коне цвилят, говеда реват.“

Контрастно е и настроението на хората. Руският войник намира утеха в красотата, тя го кара да пее и да се весели. В лагера на противника селяните са „издрани, изпокъсани, посърнали от глад и страх“. Цялата картина внушава безнадеждност и безпорядък. Блъсков е показал и ранените, карани с коли по болниците, и угрижените мекереджии, и пусталите им добичета. Пътищата са „размесени“, покрити с „върволик от множество войскари и различни

други хора“. Изпъква стожерната за тази част на текста дума „разни“ в смисъл неопределени. Краят на описанието обобщава представата за аморфност и безпорядък: „...и всичко това става и се движи непрекъснато под гъст облак от прах“.

Докато в руския лагер царува ред и спокойствие. Красотата на природата, нейната хармония не е като че ли докосната, въпреки наличието на толкова много войници. А там, където се е намесила ръката на руския войник, то не е за да руши, а за да съгражда това, което природата е пропуснала: „Тия средоречи, тия малки островчета, ако и природата да ги е разделила, но сега човешкият ум чудно ги е съединил.“ Вместо „размесените“ пътища в турския лагер, тук „широк, дълъг мост, опнат и скопчен със сушата от железни вериги, съединява тия малки островчета един с друг“.

Като използва създадената вече на сюжетно равнище семантика на опозицията хармония – дисхармония, авторът чрез картината на двата враждебни лагера индиректно внушава своите симпатии.

При очертаването на границата между двата лагера Блъсков се е възползвал и от възможностите, които му дава узаконената в българския фолклор символика, свързана с Дунава.

В нашите народни песни Дунавът е бял. Това е неговата постоянна характеристика на обект, чрез който се организира пространството и който противостои на първоначалния хаос, представен от контрастното по цвят Черно море³⁴.

Тази част на глава „Силистра (бойното поле)“, в която е нарисуван руският лагер, е рамкирана от две изречения, представящи Дунава като тих и бял. Второто от тези две рамкиращи фрагмента изречения, е обединено в един абзац с фраза, рисуваща Дунава с противоположни качества. Контрастът е подчертан и с противопоставителен съюз:

„Около тия средоречи... Дунавът тече и заминава тихо и весело, като цапка ласкаво височките брегове. Но сега той навремени – размътен, минава грозно, носящиц кървави трупове, паднали в боя.“

Точно тук минава прокарваната в текста граница в описанието на двата лагера³⁵. Чрез дублирания темпорален определител – „сега“ и „навремени“ се подчертава преходността на качеството.

Българският фолклор познава песни, в които „бял Дунав“ тече мътен, т. е. не-бял, но постоянната му характеристика се проме-

ня само временно. „Мътният Дунав... показва преходно състояние, резултат от двубоя между силите на порядъка и силите на хаоса... „бял Дунав“ се оказва път за света на мъртвите“³⁶.

Съвпадението на фолклорния пространствен модел и този, създаден в разглеждания фрагмент, е поразително. Извадена от своя митологичен контекст и свързана с конкретно историческо събитие, символиката на Дунава помага на автора да защити своята идея.

Така, без да говори открито за това, чрез майсторското владеене на изразните средства, свойствени на различните равнища на текста, Илия Блъсков възпитава у читателите си любов към родината и симпатия към руския народ...

А Митхатпашовите цензори са спали спокойно.

Чрез различните структурни равнища в повестта „Изгубена Станка“ е подсказано едно разбиране за обратимост на времето. То се съдържа още в моделиращото сюжета описание на природата в първа глава. То се потвърждава и от обрата в съдбата на героите. Във финала те не само се събират отново заедно, не само възстановяват разрушеното семейство, но авторът подсказва едно подновяване на начина на живот, чийто модел е създал в началните глави на повестта: „Сватбата се свърши. Дядо Иван се повърна пак; той искаше да живее, за да се радва на децата си... Подир малко това честито домородство се пресели в Х-олу Пазарджишките села, дето и до сега богом живес.“

Функцията, с която е натоварена тази темпорална цикличност, е да утвърди чрез ритмичната повторителност на възстановяващото се благополучие Блъсковата „оптимистична теория за нашия народ“.

БЕЛЕЖКИ

¹ М е й л а х, Б. С. Проблемы ритма, пространства и времени в комплексном изучении творчества. В кн.: Ритм, пространство, время в литературе и искусстве. Л., 1974, с. 4.

² К а г а н, М. С. Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки. Пак там, с. 30.

³ Ц а н е в а, М. Поет и общество (Наблюдения върху еволюцията на писателския тип в първите следосвобожденски десетилетия). Литературна мисъл, 1984, кн. 2, с. 3–4..

⁴ К о н с т а н т и н о в, Г. Предговор към Ил. Блъсков. Изгубена Станка. С., 1937, с. XI.

⁵ Изгубена Станка (повест съвременна). Болград, 1865.

⁶ Щерб а, Л. В. Фонетика французского языка. М., 1953, с. 86.

^{6a} Становището на Л. В. Щерба споделят и българските учени. Вж. П о - п о в, К. Съвременен български език. Синтаксис. С., 1979, с. 48–51; Т и л - к о в, Д., Т. Б о я д ж и е в. Българска фонетика. С., 1977, с. 170.

⁷ Поради това, че не ми е известно изследване за дължината на синтагмите в българската художествена реч, приемам като приблизително вярна и за българския език установената от М. Гиршман средна дължина от 7–8 срички. Вж.: Г и р ш м а н, М. Содержательность ритма прозы. Вопросы литературы, 1968, кн. 2, с. 171.

^{7a} Г и р ш м а н, М. Ритм художественной прозы. М., 1982.

⁸ П е н е в, Б. История на новата българска литература. II изд., С., 1978, Т. IV, с. 313.

⁹ Условност в изкустве. Философская энциклопедия. М., 1970, Т. V, с. 287–288.

¹⁰ Подобен момент има и в комедията „Криворазбраната цивилизация“ от Д. Войников.

¹¹ Вж.: Ж и в к о в, Т. Ив. Фолклор и съвременност. С., 1981, с. 234.

¹² Това становище изказва М. Чемоданова отначало в статия, а по-късно и в книгата си „В. Друев и становление новой болгарской литературы“. С., 1987. Авторката обяснява тази особеност с влиянието на т. нар. „неистова литература“ върху младия Друев.

¹³ Показателна е промяната в наименованията на героите във втората Блъскова повест – „Злочеста Кръстинка“. Там вече тези формули на патриархата са изоставени и героите носят „следпатриархални“ имена – Георги Недялков, Стоянка Лулчева, Милчо Лулчев.

¹⁴ За символиката на черния цвят при славяните вж.: И в а н о в, В. В., В. Н. Т о п о р о в. Славянские языковые моделирующие семиотические системы. М., 1965, с. 138 и сл. За тази символика в българския традиционен модел на света вж.: С т о й н е в, А. Българските славяни. Митология и религия. С., 1988.

¹⁵ Б а й б у р и н, А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983, с. 11.

¹⁶ Пак там, с. 160.

^{16a} Вж.: Н а л б а н т о в а, Ел. Мястото на „Злочеста Кръстинка“ в еволюцията на Илия Блъсков като белетрист. Лит. мисъл, 1990, кн. 1.

¹⁷ Б а й б у р и н, А. К. Цит. съч., с. 3.

¹⁸ Че анализът на модела на света позволява да се разкрият „колективни психологически стереотипи и неявни модели на съзнанието и поведението“^{16a}, доказва А. Гуревич в своята книга „Категории средневековой культуры“. М., 1972 и в книгата си „Проблемы средневековой народной культуры“. М., 1981.

^{18a} Ж и в к о в, Т. Ив. С нов поглед към културата на средновековието. В кн. А. Гуревич. Проблеми на средновековната култура. С., 1985, с. 14.

¹⁹ Н е к л ю д о в, С. К. В вопросу о связи пространственно-временных отношении с сюжетной структурой в русской былине. В: Тезисы докладов во второй летней школе по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1966, с. 42.

²⁰ П р о п п, В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986, с. 57.

²¹ Б а й б у р и н, А. К. Цит. съч., с. 11.

²² П р о п п, В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976, с. 92.

²³ Л о т м а н, Ю. М. Проблемы художественного пространства в прозе Гоголя. Уч. зап. ТГУ, Вып. 209, с. 6–11.

²⁴ Т о п о р о в, В. Н. Пространство и текст. В кн. Текст: семантика и структура. М., 1983, с. 259.

²⁵ Пак там.

²⁶ Л и х а ч о в, Д. С. Поэтика древнерусской литературы. В: Избранные работы. Т. I, Л., 1987, с. 630.

²⁷ И в а н о в, В. В., В. Н. Топоров. Цит. съч., с. 238.

²⁸ К а л о я н о в, А. Етничното усвояване на пространството, отразено в българския фолклор. (Черно море и бял Дунав). Тр. ВТУ. Т. XXII, кн. I. Филолог. ф-т, 1986/1987. С., 1987, с. 57–89.

²⁹ К о н с т а н т и н о в, Г. Цит. съч., с. XI.

³⁰ През 1852 г. бива преведена повестта на Ал. Велтман „Райна, българска царкиня“. За разпространението на този сюжет Н. Аретов пише: „Повестта на Велтман се появява у нас едновременно в два превода, дело на Йоаким Груев и Елена Мутева. Пресъздадените в нея исторически лица и събития навлизат трайно в българската култура, превръщат се в една от ярките исторически митологеми. Към същия сюжет през Възраждането се насочва Д. Войников в драмата „Райна княгиня“, Н. Павлович с цикъл литографии, Сп. Палаузов с исторически трудове и пр. ... Творбата се възприема като изразител на идеята за помощта, която българския народ може да получи от Русия и това засилва въздействието и у нас.“^{30a}

^{30a} А р е т о в, Н. Преводната белетристика от първата половина на XIX в. (Развитие, връзки с оригиналната книжнина, проблеми на рецепцията), автореферат на дисертация. В. Търново, 1986, машинопис, с. 17.

³¹ На ролята на „междутекстовостта“ в българската литература през Възраждането се спира Н. Георгиев в „Тезиси по история на новата българска литература“. Литературна история, кн. 16, 1987, с. 17–20.

³² Л е в и н, Ю. И. Линейност речи и ее преодоление. В: Третя летн. школа по втор. мод. системам. Тезиси. Тарту, 1968, с. 35–38.

³³ И в а н о в, В. В., В. Н. Топоров. Цит. съч., с. 33, 38 и др.

³⁴ К а л о я н о в, А. Цит. съч.

³⁵ Този епизод дава ярък материал за наблюдение над съотношението пространство – текст в аспекта, в който го разглежда В. Н. Топоров в цитираната вече статия, с. 227.

³⁶ К а л о я н о в, А. Цит. съч.

РИТМ, ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ПОВЕСТИ “ПОТЕРЯННА СТАНКА” ИЛИЯ БЛЬСКОВА

Елена Налбантова
(Резюме)

Основание представит ритм, художественное время и пространство как взаимосвязанные категории дает мне постановка, что ритм – это чередование пространственных форм во времени. Ритм речевой и событийной системы каждого произведения – это материализация ритма писательского мышления и он раскрывает не только идея текста, но и сознание автора текста. Художественное время и пространство как свойства образной модели действительности, созданная в произведения, в непосредственной связи и зависимости как с общественным и художественным созданием, так и с идеологическими и гносеологическими позициями автора.

Анализ эстетической функции ритма, времени и пространства в повести “Потерянная Станка” позволяет сделать вывод, что основная идея произведения связана с пониманием автора о поединке гармонии и хаоса и о победе порядка в мире. Эта идея защищена как на лексикальном и синтактичном уровне, так и посредством сюжетных построениях, образах, композиции и описаниях, несвязанные непосредственно с сюжетно-фабульных моментов повествования.

RHYTHM, SPACE AND TIME IN THE ARTISTIC WORLD OF ILIYA BLUSKOV'S NOVELETTE THE LOST STANKA

Elena Nalbantova
(Summary)

The novelette *The Lost Stanka* is the first original work of the 19th-century great Bulgarian novelist Iliya Bluskov. The research proposed analyses three structures of its text: rhythm, time and space. Using M. Ghirshman's method it studies the rhythm on the syntactic level, on the level of the plot constructions and the characters. It is proved that the model of the world on the novelette is built on the principle of the clash between harmony and chaos, and on the idea of the victory of order.

The analysis of the compositional rhythm and of some extraplot episodes reveals the existence of messages for national unity and national strategy, not immanent of the plot.

The novelette presents the family as a symbol of the good; so the narrative space is structured along the lines of the opposition "home/road". The bearers of the good are depicted as "heroes of home", and their antagonists – as "heroes of the road". The space relations and their semantics reveal the roots of the folklore narrative tradition, which is existent in the early works of the writer. The rhythm of space pulsation is subjected to the main idea of the text: not abandoning the limits of the safe and familiar space presented in the book by the image of the Dobrudja Valley, which is a guarantee for success and happiness.

The book presents also an insight into the repetition of the events in time. Drawing at the end the picture of the welfare regained, the writer creates an optimistic perspective of the national life. That is the reason for the extreme popularity of the novelette *The Lost Stanka* during the 60-s and the 70-s of the 19th century.

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
"СВ. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЙ"

Том 29, кн. 1

ФИЛОЛОГИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ

1991

TRAVAUX DE L'UNIVERSITE "ST. ST. CYRILLE ET METHODE"
DE V. TIRNOVO

Tome 29, livre 1

FACULTÉ PHILOLOGIQUE

1991

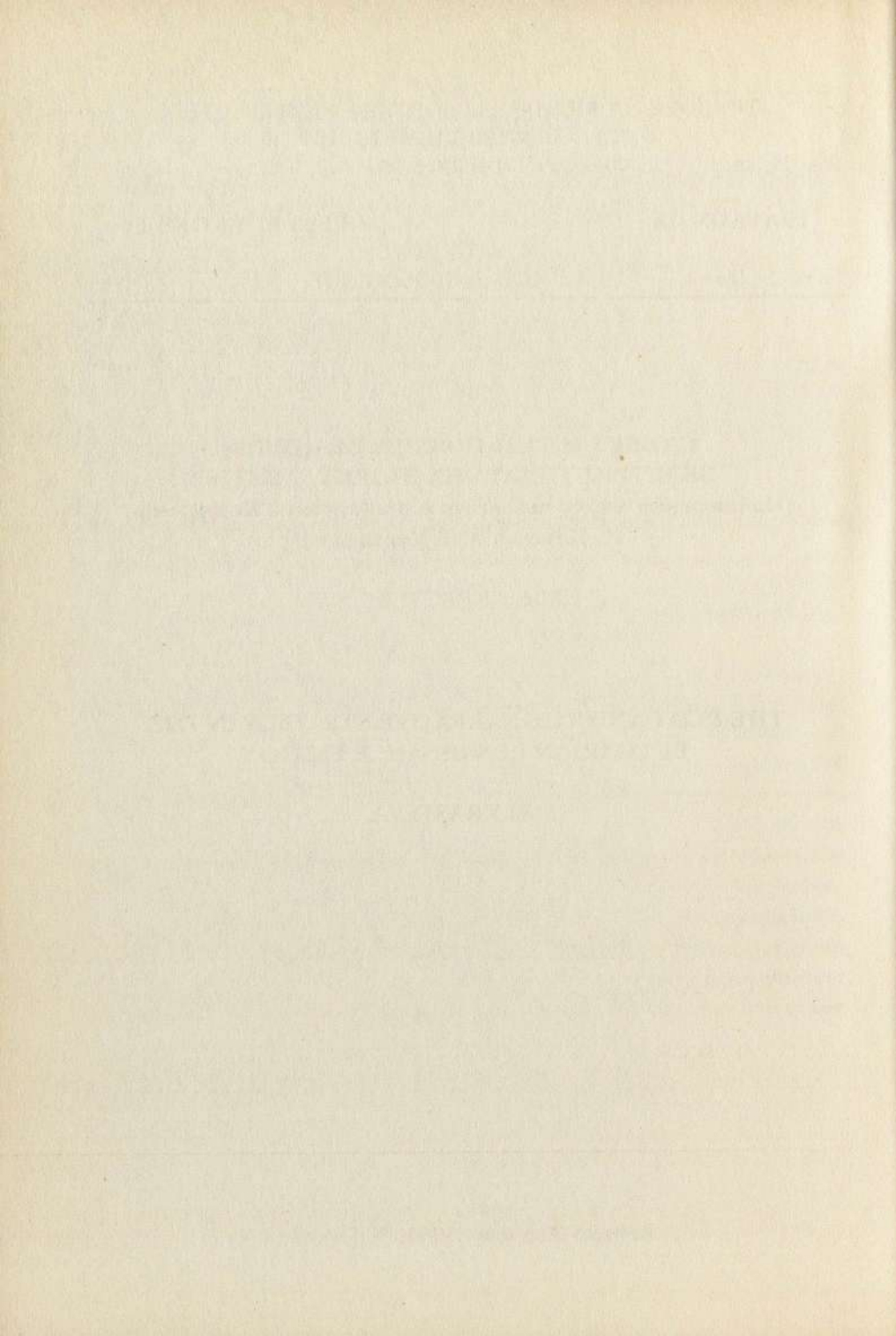
**СЮЖЕТ И ТИП ПОВЕСТВОВАНИЕ В
БЕЛЕТРИСТИКАТА НА ВЪЗРАЖДАНЕТО**
(Наблюдения върху повестите и разказите на В. Друмев,
И. Блъсков и Л. Каравелов)

Мила КРЪСТЕВА

**THE PLOT AND THE NARRATIVE STRATEGY IN THE
BULGARIAN RENAISSANCE FICTION**

Mila KRASTEVA

Велико Търново, 1991, V. Tirnovo



През 60-те години на XIX в. са издадени три повести: „Нещастна фамилия“ на Васил Друмев, „Изгубена Станка“ на Илия Блъсков и „Атаман“ („Воевода“) на Л. Каравелов. Оригиналната повесть се появява в нашата литература, когато в Западна Европа вече има значителни традиции при създаването на крупни епични форми. Тя се превръща в универсално четиво и в доминиращ жанр в литературата на Възраждането.

Почти няма теоретични изследвания, които да разглеждат жанровата ѝ специфика, а диференцирането ѝ от разказа се извършва главно по количествени показатели. Обикновено като жанров белег се посочва наличието на единен сюжет, но авторите не отчитат особеностите на изграждането му и промените, които настъпват във връзка с развойните тенденции на жанра. Предмет на настоящото изследване ще бъде открояване особеностите на сюжета във връзка с типа повествование в белетристиката на Възраждането¹.

Повестта и разказът във Възрожденската литература се проявяват твърде еднопосочно – сюжетът им проследява нещастieto на едно семейство. В този смисъл заглавието на Друмевата творба е откритие на автора, а моделът „Нещастна фамилия“ се оказва доста продуктивен. Творбите имат своя сюжетика, а спецификата ѝ се определя от избора, структурата и разположението на събитието в повествователното пространство, от функциите на елементите на сюжета, от спецификата на конфликта и неговата динамика

Художествена специфика на елементите на сюжета

За елементи на сюжета приемам: експозицията, завръзката, развитието на действието, кулминацията и развързката. Те изграждат необходимия сюжетен минимум в наблюдаваните произведения.

Факултативен характер имат предисторията и следисторията. Откъснати са по време на сюжетното действие. Предисторията проследява развитието на семейното нещастие, причините, които са го породили, а следисторията, хвърля светлина върху онова, което ще се случи след време. Предисторията на „Нещастна фамилия“ и „Воевода“ има хронотоп, различен от пространствено-времето разположение на основното действие, а следисторията на

"Изгубена Станка" съдържа своеобразното разрешаване на духовния конфликт между българите и владиката Вениамин.

Повестите „Нещастна фамилия“, „Изгубена Станка“ и „Восвода“ представят три модела на изграждане на сюжета:

а) сюжет, който не представя действието в естествения ред на протичане на събитията и случките;

б) сюжет, в който действието следва своя естествен ход;

в) обособяване на сюжет-причина и сюжет-следствие.

Хронологическият ред на развитието на действието в „Нещастна фамилия“ се нарушава от вмъкването на епизоди, които възстановяват картината на семейното нещастие през цялата повест. Първата глава носи заглавието „Нещастие“, което въвежда в емоционалния тон и подсказва, че е нарушено някакво равновесие. Следват абзаци, в които действието се определя темпорално и локално и се представят персонажите:

„В тази приятна майска вечер, в която сякаш, че природата нарочно беше показала всичките си прелести, в Преслав произхождаше нещо необикновено. Деца плачеха, мъже ходеха надолу-нагоре и по лицата им се изобразяваше горест и съжаление: жените се събираха на купища и скоро-скоро си приказваха. Някои от тях жени плачешком думаха една на друга:

„Горкана си! Какво ли ще бъде? Как ще утешим бедната жена? Мъж ѝ го няма, а тя от жалост и нетърпение отиде да го посреще и сега плаче там при големия дъб...“.

Експозицията на „Нещастна фамилия“ дава отговор на въпросите кога, къде и как ще протече съжетното действие, загатва и за „необикновеното“, което ще се разгърне пред погледа на читателя, въвежда персонажите, след като вече нещо се е случило: Рада чака Вълко при големия дъб, жените ѝ съчувстват, а защо ще разберем по-нататък. Героите са въведени, когато вече съществува известно напрежение, когато е налице поврат в живота им, а те са поставени в положение, което трябва да бъде разрешено. Експозицията съдържа и сведения за общото нещастие, но то е предадено в по-обобщен план, а вниманието е съсредоточено върху семейството на Вълко и Рада.

Така е и в главата „Самодивско жилище“. В първите три абзаца се говори за мястото, което се „зове Маркиш“, а там „често се случват големи нещастия“, там е и „малкият дом“ на Петър и Вла-

ди. Разказът за техния живот се „отваря“, когато е налице особена обстановка:

„Ето става двайсет години откак ние живеем в тази пустиня, а аз не знам, защо тъй-пущинашки живеем.“

И в главата „Джамал бей“ откриваме същите елементи, които вече наблюдавах.

Тези изходни условия, които бележат началото на един сюжетен фрагмент, ще нарека „типични ситуации“. Общото в тях е:

- а) съдържат данни за времето и мястото, при които ще протече действието;
- б) предсказват, че разказът ще бъде „необикновен“;
- в) персонажите са въведени, след като вече е налице особена ситуация, а тя търси своето разрешение.

Преди да анализирам особеностите на експозицията на „Изгубена Станка“, ще посоча, че сюжетът на „Нещастна фамилия“ е изграден от фрагменти, относително самостоятелни, проследяващи различни съдби в процеса на тяхното наслагване: съдбата на Вълковото семейство, на семейството на Петър и Иван, участта на Джамал бей. Обединява ги събитието, причинило общото нещастие.

Съвсем друга е повествователната техника при изграждането на експозицията на „Изгубена Станка“. Може би причината се крие и в по-стройния сюжет, който в голямата си част следва линейния ход на онова, което става. Хронологията се нарушава само, за да се съобщи за симултанното протичане на две действия или от вмъкването на „предсказания“, които предупреждават за бъдещия ход на събитията. Главата „Добруджа“ бележи началото на експозицията. Бързият преход при описанието на природната картина – от „слънчева горещина“ през „страшните гърмели“ до „пороя“ психологически подготвят за бедата, която очаква селяните. За да внуши представата, че тя е неизбежна, Илия Блъсков хвърля светлина върху онова, което става из цяла Добруджа. В първата глава са очертани и страните в колизията – българи, татари. След като е щриховал картината на общото нещастие, повествователят насочва вниманието си към конкретните му прояви. Сега действието е локализирано в село Таш-Авлъ, но не селото интересува Блъсков, а домът на дядо Иван. Героят е въведен в повествованието не чрез преките си изяви, а е представен през погледа на автора. Той все още не дейс-

тва. Обобщени са най-характерните му черти, загатнати са взаимоотношенията му със селяните. Действията имат повторителен характер и са изразени с форми за минало несвършено време. Героят, чието нещастие ще следим, не е случаен човек, той заема важно място в обществото на Таш-Авлъ. Интересно е, че във Възрожденската повест, в повечето случаи бащата е този, който ще понесе най-силно ударите на съдбата. Така е в „Изгубена Станка“, майката – баба Рада – умира веднага след завързването на сюжета; така и в „Нещастна фамилия“, движението на Вълко очертава най-горещите точки в развитието на сюжета. Макар че е изведен за известно време от повествователното пространство на „Злочеста Кръстинка“ след многобройни лутания Лулчо ще се върне там, откъдето е тръгнал, за да приведе глава над гроба на своите близки и да се покае.

След като е представил дядо Иван и баба Рада повествователят въвежда Станка. Първият досег с нея е непряк, бащата разказва случка, станала „онази неделя надвечер“ на извора. Въвличат се нови персонажи – преки участници в онова, което става (Неда, Стоянчо), или намиращи се вън от пространството на дома (Васил, татарчето). В главата „Тъжовни минути“ напрежението на очакване като че ли достига своята най-висока точка: всички в дома на дядо Иван са изпълнени с тревожни предчувствия, споменава се за онова, което се е случило между Станка и татарчето, представени са страните в конфликта. Изведени са всички предварително натрупани условия, поради които нещастieto е неизбежно. Преди завръзката на сюжета авторът въвежда нов персонаж и създава нова интрига – Станка – Петър. Точно Петър ще бъде активната страна в търсенето, преследването и освобождаването на Станка. Подвижният персонаж, активната страна в сюжета на повестта, се свързва с мъжкото начало. Сюжетът на „Изгубена Станка“ следи нейните беди, но тя пряко участва в действието само в отделни моменти, като в повечето случаи е скрита от погледа на читателя. За нея узнаваме от разговорите на другите.

Експозицията на тази повест е по-различна във формално отношение от експозицията на „Нещастна фамилия“. Тя има по-разгърнат израз, представена е в първите пет глави. Техните заглавия следят промените в емоционален план, отчитат координатите на действието и въвеждат персонажите. Те не са въведени в момент

на поврат, както е в „Нещастна фамилия“. В повестта на Блъсков героите са представени чрез обичайните им прояви, очертано е съществуващото равновесие, което ще бъде нарушено от въвличането на нови сили, свързани с чуждоетническо присъствие. Най-важното предстои и читателят ще следи неговата реализация. Епизодите, които представят героите, съдържат богата информация за тях: портретна характеристика, сведения за най-типичните им прояви и отношения. Дядо Иван не е случаен човек в селото, не е случаен човек и Лазар от „Злочеста Кръстинка“ и тъкмо те, избраниците, ще трябва да преминават през най-тежките изпитания. Епизодите, въвеждащи персонажите, имат статичен характер, почти липсват преки действия, диалогът е сведен до минимум, онова, което става, се следи и предава през погледа на повествователя. А той знае всичко за тях.

Интересна в теоретичен аспект е експозицията на „Воевода“ на Л. Каравелов поради особената структура на повестта. Композицията е изградена като „разказ в разказа“². Действието на същинския разказ, разказът-причина, темпорално се свързва с отминали моменти. За това, което е станало, Стоян ще разказва на дружината си. Същинският разказ съдържа елементите, изграждащи необходимия сюжетен минимум, докато разказът-следствие не съдържа експозиция. Така въвеждането в атмосферата, в която е протекло семейното нещастие, поема функцията на забавена експозиция по отношение на разказа-следствие. Докато при Илия Блъсков и Васил Друмев повествованието се представя в трето лице, единствено число, в ранните повести и разкази на Каравелов доминира аз-повествователната форма. Експозицията на „Воевода“ въвежда в съществуващите преди нещастieto семейни отношения. Тя възстановява моменти от биографията на разказвача, съдържа информация за условията, при които е живяло семейството, представя най-характерното в проявите и поведението на двамата му братя. Най-детайлна е характеристиката на Продан, който ще бъде главен участник в предстоящата трагедия. Ако експозициите на анализираниите вече повести съдържат и сведения за началото на подготвящото се действие, то в този сюжетен елемент от Каравеловата повест няма данни за това. Във „Воевода“, в същинския разказ експозицията, завръзката, кулминацията и развързката са графично обособени в отделен фрагмент. Завръзката идва изведнъж, отделя се фор-

мално от експозицията и се „отваря“ направо с промяната. Тя е свързана не с действие, а с промяна в поведението на Продан. В експозицията разговорите на Продан с близките му са предадени чрез „чутото“ от брат му. Стоян поема функциите на „въздесъщия“ и „всезнаещ“ разказвач, той осъществява връзката между двете измерения на художественото време, а в композиционно отношение и между двата разказа.

Най-често завръзката в наблюдаваните повести и разкази се свързва със събитието, което променя съществуващото равновесие.

Събитието в белетристиката на Възраждането

Една от насоките при определяне на сюжета, се свързва със системата от събития и техния ход. Събитието е най-малко изследваната особеност на сюжета. То се тълкува доста еднозначно в литературознанието, при това често се заменя с „епизод“ и случка. Основен пропуск в изследванията е, че не се отчита динамичната му структура. Литературоведческите характеристики на събитието не са константни величини, събитието не е статична даденост, промените в семантиката и структурата му са съобразени с развойните тенденции на литературните жанрове. В „Handbook of Literary Terms“³ сюжетът се определя като „планът, схемата, моделът на събитията“, а те като поредица от случки. Жак Соваж дефинира сюжета, като отчита взаимната зависимост и съподчиненост на „епизода“ и „случката“⁴ Брукс и Уорън твърдят, че действието се изгражда от поредица от случки, чиято последователност определя и неговата цялостност и значимост⁵. Т. е. налице е една терминологична неяснота, едно, бих казала, произволно смесване на литературоведски термини с различен обем и характеристики. Затова ще се опитам да определя литературоведското значение на събитието в литературата на Възраждането.

Събитието има своя структура, план на изграждане и не бива да се смесва с художествените особености на епизода и случката. Доста еднозначно тълкуват събитието Ив. Попиванов и Л. Щепилова, като извеждат естетическата му природа само от връзките му с литературния характер⁶.

Събитието във възрожденската белетристика се свързва с преломен момент в живота на персонажите, бележи началото на зав-

ръзката и има отношение към цялостната система от характери.

Каква е функцията на събитието в сюжета на наблюдаваните творби, какви са литературоведските му особености и как е вградено в художественото им пространство?

Събитието в „Нещастна фамилия“ е решението на Иван да се ожени, въпреки забраната на Джамал бей, в „Изгубена Станка“ то е отвличането ѝ от татарите, а във „Воевода“ – отново решението на Продан да вземе за жена Латинка, независимо от закана на Хасан. Преместването на персонажите през границата на забраната, задвижва сюжета на възрожденската повест, а този, който нарушава съществуващата забрана, ще бъде наказан със смърт. Такава е съдбата на татарчето, което грабвайки Станка, нарушава хармонията в семейния космос на възрожденския човек. Такава е учащата на Продан от „Воевода“, на Иван от „Нещастна фамилия“.

Така очертани, събитията в повестите имат следните литературоведски особености:

1. Свой хронотоп, свой структура и динамика;

2. Отбелязват началото на завързването на сюжета;

3. Нарушават съществуващото в семейството равновесие – началото на събитието и по-нататъшното му значение за възрожденската повест създава условия за определен ритъм на сюжета. Той се развива като смяна на епизоди, осъществяващи прохода от щастие към нещастие, от равновесие към нарушаването му.

4. Създава нова сюжетна ситуация, която трябва да се разрешава в хода на развитието на действието:

а) сватба – преследване – смърт

б) отвличане – преследване – връщане

5. Обособяват се страните на конфликта, а сблъсъкът между силите на действието и противодействието създава ритъм на сюжета.

В „Изгубена Станка“ събитието е отвличането на дъщерята на дядо Иван. То има свое начало и преминава през два етапа в развитието си:

Първо, неговото начало води до разрушаване на предишното равновесие. Преди отвличането на Станка и Неда в семейството съществуват определени отношения, така е и в татарски стан. Събитието преобръща хода на сюжетното действие от щастие към нещастие. Завръзката води до промяна и в съотношението на силите,

те се прегрупират, оформят се две страни на конфликта – сили на действието и сили на противодействието. Сблъсъкът между тях движи сюжета.

Второ, края на събитието бележи ново равновесие, възникват нови сюжетни отношения, а логическа последица от тяхното развитие е освобождаването на двете пленнички.

Какво става междуременно след отвличането на Станка и Неда?

Петър дава клетва над гроба на баба Рада, че ще спаси годеницата си; попада в татарския стан, но не успява да ѝ помогне; тръгва за Варна, за да търси Васил, и се среща с владиката, който му отказва помощта си; попада на бойното поле в Силистра и научава за болестта на Васил; намира го и му разказва за другите и за станалото. Дотук сюжетното развитие се свързва с движението на Петър, което винаги е локализирано. За кратко време героят изминава значителни разстояния, среща се с различни хора, но всичко е подчинено на една цел – изпълнението на дадената клетва. След срещата на Васил и Петър възникват нови сюжетни отношения. Те тръгват за Шумен, за да търсят помощта на „тамошния“ владика. Конфликтът има вече не само политически, но и духовен смисъл. Разширява се обсегът на колизията, намесват се най-изявените граждани на Шумен. Очертава се нова интрига между близките на отвличените и техните взаимоотношения с хайдутите. Така Ил. Блъсков по свособразен начин поставя проблема за борбата на българските хайдути срещу чуждия политически гнет. Действието придобива нова динамика, започва активна подготовка за спасяването на Неда и Станка. Разделянето на героите и тайния план на Петър и Васил имат своя сюжетна мотивация: да ги въвлекат в нови перипетии, за да изявят своята съобразителност и храброст при спасяването на близките си.

Тези моменти очертават хронотопа на събитието, а най-значимите епизоди в него са свързването на Петър и Васил с Никола и Желю и битката им с татарите, при която са освободени двете пленнички. Решението им за действие бележи началото на активното издирване на отвличените. Самото търсене на пленничките е свързано с прякото участие само на четиримата, като в този момент във действието остават дядо Иван и Стоянчо и шуменци, които също са загрижени за съдбата на двете жени. Липсват и дейс-

твия от страна на татарите. Спасяването на Неда и Станка води до установяването на ново равновесие, живите членове на семейството отново ще се срещнат. Героите на Блъсков преминават през множество перипетии, участват в приключения, като при това движението на Петър и Васил в пространството не внася почти нищо ново в положението им. Те изминават разстоянието от Таш-Авлъ до Шумен за кратко време, а движението им подчертава социално-историческата значимост на центровете, през които преминават. В края на събитието, героите се намират почти в същия етап от житейския си път, не са променени възрастово, запазен е и социалният им статус. Промените имат външен характер, почти няма нещо значимо, което би могло да се прибави към биографията им.

В повестта „Воевода“ на Л. Каравелов като събитие ще отбележа женитбата на Продан и Латинка. То внася промяна в семейния статус на героите, възникват нови взаимоотношения между членовете на семейството, потенциално възникват условията за интрига между Продан и Хасан. Това, както става ясно по-нататък от повестта, ще доведе до кървава развръзка, до смъртта на младото семейство и на по-малкия брат Продан, до полудяването на майката и до решението на Стоян да отмъсти за смъртта на близките си. Все още конфликтът има лични измерения. Епизодите, които подготвят кулминацията на сюжета на разказа-причина, са: срещата на Продан и Хасан в лозето, разговорът-заплаха и сватбата на двамата млади. Развитието на сюжетното действие следи онова, което се случва между героите, възпроизвежда разговорите, които подпомагат осмислянето на причините за сблъсък между Продан и Хасан. Интригата между тях е умален модел на големия политически конфликт на Възраждането. Много точно е наблюдението на С. Янев, че интригата не се крепи на логиката на действието, а на авторската разпаденост, на идеята, от която ще бъде извлечен сюжетът⁷. Разказвачът Стоян е резоньор на авторовата идея, той е и в плана на миналите събития, за които си спомня, и в плана на сегашното, като едновременно с това дава и своята преценка на ставащото.

В „Турски паша“ събитието, което бележи началото на сюжетното действие, е отвлечането на трите деца от турците. Започва нов период в живота им, който предопределя и цялостната им съдба. За преживяното по време на пленничеството, по-късно ще разказва Найда в своите записки. Чрез нейните наблюдения ще бъдат

възстановени основните моменти в живота на Стамен и Божанка. Интересното в повестта е, че всеки от героите по свой път достига до причините, породили злото в живота на българите, и търси начин за разрешаване на политическия конфликт. Моделът „нещастна фамилия“ има своя сюжетна интерпретация в повестта, свързана с идеята за наказанието на българите от бога, поради извършени грехове, в случая поради измяната на Стамен-Хайредин на българите.

По друг начин е структурирана завръзката в „Нещастна фамилия“. Тя се възстановява чрез предисторията за семейното нещастие. Картината се изгражда постепенно, чрез разказите на тримата братя, на Джамал бей и на сестрите Рада и Стоянка. Те представят по свой начин причините за семейното нещастие, станало в друго време и на друго място. Героите разказват като очевидци или предават онова, което са чули за вече станалото. Събитието съдържа данни и за колизията между еничарите и българите, а развитието ѝ разширява хронотопа на сюжетното действие. Предисторията, която всъщност е и завръзката на сюжета, В. Друмев възстановява чрез вмъкването на няколко епизода на различни места в повествованието. Те разкриват отношението на двете противоборстващи сили към събитието. Така вмъкнати, епизодите нарушават линейния ход на сюжета. След като е дал необходимите сведения за атмосферата и обстановката, както и за локализацията на действието, Друмев вмъква разказът-спомен на Петър. Това прекъсване и подемане на предисторията продължава почти до края на повестта и завършва с разказа на Рада в главата „Веселба“. В хода на цялото повествование читателят научава нещо ново за причините, довели до завързването на сюжета, попълва знанието си, което му помага да осмисли ставащото в момента. Епизодите, възстановяващи минали събития, съдържат и тайна за този, който разказва. Читателят знае това, което героите не знаят: той има информация, че страшният човек в самодивското жилище е братът на Вълко, докато самият Вълко мисли, че Петър е мъртъв. Рада се досеща, че жената която разказва за миналото, е сестра ѝ, но Стоянка все още не знае това.

Пространствено-времевият обхват на епизодите, възстановяващи историята на семейното нещастие, е много по-обемна от хронотопа на същинското действие. Предисторията е свързана с пла-

на на миналото време, тя е спомен за преживяното, а разказът е описание на ситуации и действия, които не стават пред нас. Героите възстановяват по памет отминали епизоди от живота си, събития, чийто ход са могли да променят, но са пропуснали момента. Този тип епизод ще назова епизод-спомен. Той представя нещата в тяхната завършеност, а разказвачът знае резултата от вече станалото. По тази причина той може да даде и своята преценка. Всеки епизод-спомен е локално и темпорално определен, извежда причините, нарушили равновесието в семейството, и е представен в аз-повествователна форма. Това са спомените на Петър, на Вълко, на Джамал бей и на сестрите Рада и Стоянка. Епизодът-спомен е много активен във Възрожденската белетристика.

Интересен в теоретичен план е начинът на представяне на убийството на Латинка и Продан във „Воевода“. То се възстановява пак, като спомен за видяното от Мемиш. Неговият образ има определена сюжетна функция. Разказът на героя за вече станалото възстановява нарушената хронология в събитийния ред на повестта. По нататък ще наблюдавам особеностите на епизода-спомен, възстановяващ предисторията на семейната трагедия във „Воевода“, но в друг аспект.

Кулминациите и развързките в повестите на В. Друмев, Илия Блъсков и Л. Каравелов имат формално изразяване, а не подтекстов смисъл. В „Нещастна фамилия“ и „Изгубена Станка“ могат да се открият два момента, които носят белезите на кулминация на сюжета: сблъсъкът между татарите и българите в първата повест, и освобождаването на Стоян и Велико във втората. Те бележат връхната точка в развитието на колизията и представят най-напрегнатия момент от сблъсъка между чуждестническите сили.

Особеност на възрожденския тип повествование е вмъкването на сънища, предсказания, предчувствия, които са сюжетно мотивирани и в случая имат отношение към структурното изграждане на кулминацията. В „Нещастна фамилия“ Велико разказва двата си съня на брат си, когато все още са в плен на Емин. Това става в момент на най-високо напрежение, когато братята дочуват разговора между еничарите и очакват смъртта си. Първият сън предвещава тяхното освобождаване. То ще стане след намесата на момчето, което живее в „самодивското жилище“ и което казва, че „било чичов Петров син“. Двамата братя не знаят, че чичо им е жив; в

този момент, в който идва сънят, те не могат да очакват спасение, а всъщност се случва тъкмо това. Сънят има бъдеща темпорална ориентация, а вмъкването му в един напрегнат момент от развитието на сюжетното действие „разведрява“ повествованието, сменя напрежението на читателя и подготвя „щастлива“ развръзка. Той съдържа и тайна, онова, което героите не знаят, е известно на читателя. Нейното разбулване допринася за постигането на своеобразен ритъм на сюжета, след нещастieto идва радостта на живите членове на семейството, които отново се срещат след дълги лутания. Сънят, който поема функцията на предсказание, осъществява връзката между двата темпорални плана в развитието на действието – това, което става сега, се обвързва с онова, което предстои.

Най-високата точка от напрежението в развитието на действието се свързва и с друг момент в „Нещастна фамилия“ и „Изгубена Станка“ – това са епизодите, предаващи радостта на събралите се членове на семейството на Вълко и на дядо Иван в двете повести.

Стоян и Велико са освободени, лежат под големия дъб в бащината си къща, очакват идването на Петър и Влади. Сам авторът носи съзнанието за важността на момента и му дава пряк формален израз: „С една реч, радостта и щастието на това толкоз нещастно семейство бяха достигнали до най-висока степен!... Но уви! те трябваше скоро да се преобърнат в голяма печал, която ни едно от тия нещастни лица не предчувствуваше, освен Велика! Бедният Велико! В най-голямата тази радост чувствуваше униние, което го правеше много да се безпокои“. Така кулминацията логически подготвя развръзката на повестта.

Развръзките в наблюдаваните повести не внасят нищо ново към развитието на характерите, към онова, което вече знаем за тях. Те водят до разрешаването на представената в повестта колизия, до създаването на ново равновесие, което е резултат от действията на героите, от проявите им в предишни моменти от развитието на действието, а не е пряко следствие от логиката на характерите им. Развръзката заема, във формално отношение, твърде малко място в творбите. В повечето случаи съобщава за смъртта на героите („Нещастна фамилия“, „Злочеста Кръстинка“, „Воевода“). В ранните повести и разкази на Л. Каравелов разказът-причина става завръзка на разказа-следствие. Развръзката е резултат от развитието на с-

битието, тя решава онова, което се е наслаждало в предхождащите я епизоди. Главното е в събитието, в проявите на персонажите. На преден план в белетристиката на Възраждането е изведена занимателната интрига, която предполага множество перипетии. В тях героят трябва да се прояви чрез действие, а не чрез самоанализ на онова, което го вълнува, което чувства и мисли.

Хронотоп на сюжетното действие

В началото на изследването споменах за особената функция на „предисторията“ при изграждането на сюжета. Наблюдават се различни начини за „вплитането“ ѝ в художественото пространство, което има отношение и към овладяването на художественото време.

Литературно-художествената творба се приема и предава във времето. Овладяването на времето и пространството в художествената плът на повестите и разказите във възрожденската литература определя и спецификата на техните сюжети. Реалното време, времето на действително протичащите събития е различно от художественото време. И в двата случая в основата му лежи действието, но всяко от тях има своя специфика. В „Understanding Fiction“ Brooks и Warren обособяват два вида действия: „тези, които протичат в живота в „суров вид“ и действия, въведени в произведението, чрез организацията на които авторът постига единство и значимост“⁸. Всеки автор има своя повествователна организация на елементите му в темпорален и пространствен аспект. Превръщането на реалното време и реалното пространство в художествено време и пространство, начините на тяхното овладяване, до голяма степен зависят от сюжетните ресурси на дадена епоха, от литературната традиция, от социално-психологическия бит. Особеностите на епохата, спецификата на естетическото съзнание на читателя и неговите предпочитания до голяма степен обуславят както възникването на даден жанр, така и неговото художествено своеобразие. Ограничени са и възможностите за сюжетно изграждане на творбите.

При анализ на сюжета с оглед на темпоралното разположение на действието бихме могли да зададем следните въпроси: Какво се е случило?, Какво става в момента? и Какво ще се случи? Така зададени, въпросите насочват вниманието към динамиката на действието във всяка от трите времеви оси – минало, настояще, бъ-

деще. Тази последователност не е задължителна, естественият ход на събитията би могъл да бъде овладян по различни начини. Например, възможно е събитията и епизодите които изграждат сюжетното действие, да следват своя естествен времеви ход, т. е. връзката между моментите, изграждащи действието в неговия битиен план и начините на художествената му организация, да е от типа: А + Б + С, където А е начало, Б – среда и С – край. В случая действието следва своя естествен времеви ход, а сюжетът е хроникален⁹. Такъв е сюжетът на „Изгубена Станка“ на И. Блъсков. Този начин на организация на сюжета е доста непродуктивен в белетристиката на Възраждането.

Разказвайки за онова, което е протекло, авторът може да насочи погледа си напред във времето, за да подскаже какво предстои, или пък действията, които стават пред погледа на читателя, могат да бъдат прекъснати, за да се потърсят причините, които са ги породили. Разбира се, има многобройни варианти на темпорално разположение на елементите на сюжета: вместо последователното подреждане, можем да наблюдаваме и следните модели: Б предхожда А, следва С, или Б предхожда С, следва А и т. н. и т. н. Аз ще наблюдавам хронотопа на действието на някои от повестите на Л. Каравелов, поместени в сборника „Страници из книгата за страданията на българския народ“. В тях действието е разположено в три темпорални плана: плана на миналото, плана на настоящето и плана на бъдеще време. Действието, чиято ориентация е свързана с миналото и настоящето, протича реално, докато неговата бъдеща темпорална ориентация има „скрит вид“ и е свързана с модалните категории: възможност и вероятност. Повестите съдържат предисторията на миналото нещастие, което е сполетяло член на семейството и което условно ще нарека: „история на едно престъпление“ (1), „разказ“, представящ героите в момента на протичането на действието (2) и размисъл за онова, което би могло да бъде, когато българите ще бъдат свободни (3). В плана на настоящето са разположени героят-разказвач и слушателите или читателите, пред които той излага причините за своето нещастие. Обикновено същинският разказ, който е свързан с миналото протичане на действието, се поражда като спомен на един от членовете на семейството, останал жив след турските насилия. Планът на миналото действие, обхваща същинската част на повестта, когато се е

завързал сюжета, а в плана на настоящето героят-очевидец разказва за онова, което се е случило „тогава“. В този план от развитието на сюжетното действие са разположени и слушателите, към които се обръща разказвачът. Във „Воевода“ сблъсъкът между Продан и Хасан и женитбата на българина за Латинка са причина за по-нататъшните беди на семейството. В „Сирото семейство“ непокорството на майката, пререканието ѝ с туркинята, е причина за трагедията на цялото семейство. Във всяка повест от сборника героят-разказвач има конкретен адресат, а най-често срещаната формула, представяща взаимоотношенията разказвач – слушател е: „Аз ще ви разкажа, а вие ако имате уши, слушайте и запомнете“. С библейска настойчивост звучат словата на навозатетните апостоли, разбира се, във всяка от повестите те имат своя конкретна реализация, която представя определен тип сюжетни отношения:

„Аз ще ви разкажа за това, що е вече преминало, ще ви разкажа, щото се случи в нашата къща, с нашето семейство. Ако българите имат българско сърце и български уши, то нека чуят“ („Сирото семейство“) – (подчертаното мое М. К.)

„Когато искате да знаете кой съм аз и що съм изпатил на този свят, то трябва да ви разкажа всичко **ред по ред**, а вие да слушате и да си запишете думите ми в главите си“ („Воевода“)

Следва разказ за миналите престъпления на турците над българите, които бележат началото на сюжетното действие. Неговите координати са **някога** („това се случи твърде отдавна“, „ще ви разкажа това, щото е вече преминало“), **там** („в нашата къща“, „в къта край огнището“, „в нашата миризлива градинка“) и представянето в аз-повествователна форма на действието, протекло в миналото. Обикновено в разказа-спомен е съхранена хронологията на моментите, изграждащи миналото действие, а нарушаването ѝ е сюжетно мотивирано. В спомените на героите за миналото има не само ужас от преживяното, но и затаен копнеж по „онова време“, когато си имал свой дом, „мила градинка“, семейство, топло огнище, когато си бил дете или юноша. С нескрита печал Петко от повестта „Дончо“ напомня на своите хайдути, че времето на воеводата е безвъзвратно отминало, отлетяло е и безгрижното детство, за което Найда ще пише в своите записки с много топлота и копнеж. Може би най-ярко опозицията **тогава – сега**, представляваща двата плана на разположение на действието във времето, е изразена в първата по-

вест на Л. Каравелов. Стоян от „Воевода“ носи съзнанието, че „т,то-гава сладко се живее под бащина керемида“, а сега? – сега като че чу-мав се скитам по чуждите краища и никде не мога да наклоня тежж-ката си глава и да кажа: „Сполай ти, боже!“. Действието-спомен има своя динамика – от романтичния унес на детството и младостта, през страшните изпитания в условията на едно престъпление, до решението, което е причина за настоящата участ на героя-разказва-вач. Между миналото действие и разказът за него „сега“ съществува причинно-следствена връзка, като следствието сюжетно пред-шества причината, която го поражда. Така Стоян се обръща към дружината си, за да разкаже защо е оставил своята стара и болна майка и побелелия си баща. Убийството на брат му Продан и сина-ха му Латинка, несправедливо отнетият живот на Продан са го тлас-нали по „хайдушките пътища“. Общото, което обединява повестите от сборника, е наличието на убийство (насилие) над член от сесе-мейството от турците и споменът на героя-очевидец за него. ББих могла да го обобща в израза: „Днес аз съм тук и ще ви разкажа за убийството, което преди време турците извършиха над моето сесе-мейство“.

Вторият темпорален план, в който е разположено действието, е планът на настоящето. Координатите са: **тук, сега, вие** (слушателите или читателите). В основата му лежи изповедта на героя, която има различна форма, и интересът на слушателите (читателите) към нея. Връзката между двете страни в повествованието се осъществява посредством диалог или е косвена (записките на калугерр-ката). Всъщност, „сега“ читателите или слушателите научават как се е развивало действието в миналото, а настоящето, представя об-становката, в която узнават за него. Липсва динамиката, която се наблюдава при същинския разказ. В началото и в края на повестите действието е разположено в плана на настоящето, а разказът за предисторията на престъплението е вмъкнат между тях и се пред-ставя в минало време. В повечето случаи действието с минала тем-порална ориентация следва своя естествен времеви ход.

В повестите на Л. Каравелов бих могла да обособя и една тре-та темпорална ориентация на сюжетното действие, която ще назо-ва „план на мечтите“. В двата плана, които вече анализирах, дейс-твието протича реално и е свързано с известно развитие и измене-ние, както на сюжетни ситуации, така и с промени в характеристикте.

Действието в „плана на мечтите“ има „мисловна специфика“, то съществува потенциално и е свързано с желанието за друг свободен живот в национален мащаб.

Сюжет и персонаж

Сюжетното действие има своеобразна динамика във всяка литературна творба. То обхваща многообразните процеси – от придвижването в пространството и богатството на мисли, чувства и настроения, до движението на мисълта като отношение към онова, което става в света. Г. Поспелов говори за два типа действия, наситени с „външна“ и „вътрешна“ динамика. Това обособяване води началото си от Х. Джеймс, който за пръв път отделя внимание и акцентира на онова, което е „вътре“ в героите, „това е погледът навътре, за да се покаже движението на разума“¹⁰. Характерите се проявяват в процеса на развитие на сюжетното действие чрез постъпките и видимите прояви, чрез онова, което преминава през мисълта и съзнанието им, като израз на определено душевно движение, емоционално състояние или като потенциална реакция на наблюдаваното. Един от най-малко изследваните въпроси, почти недокосван в теоретичен план, е проблемът за съотношението сюжет – персонаж. Това ще бъде предмет на по-нататъшните ми наблюдения, тук ще проследя динамиката на сюжетното действие във възрожденската повест във връзка с проявите на персонажите. В „Съвременният български роман“ Б. Ничев пише: „Една от тайните на епичното повествование е свързана с това, как и доколко обхваща то живота на човека, какво взема от него и от какво се интересува, какво внимание и към кои страни от природата му проявява, през кои трайни екзистенциални състояния го превежда и за кои не ще да знае“¹¹ (127). Не по-малко важни са и способите, чрез които персонажът се „включва“ в повествованието.

В белетристиката на Възраждането разгръщането на характерите има по-ограничени възможности, поради спецификата на типа повествование. Авторите имат предпочитания към показването на „външната страна“, резултат от липсата на традиция при създаването най-вече на повестта. Белетристиката в този период откликва на определени духовни потребности и насочва вниманието към социално-историческите събития, чрез участие, в което се проявяват персонажите. Интересът към „вътрешните преживявания“ на геро-

ите е на втори план в първите повести и разкази. Героят в тях е „герой-действие“¹², неговото движение е „зримо“. Той участва в многобройни приключения, преминава множество перипетии, за да се изяви. Повестите на В. Друмев и И. Блъсков и повечето от ранните творби на Л. Каравелов са поглед към едно събитие, в чийто процес на разгръщане се проявяват персонажите. Сюжетното движение се осъществява отвън-навътре. Сцеплението между епизодите и случките, изграждащи структурата на сюжетното действие в „Нещастна фамилия“ и „Изгубена Станка“, често има само външен израз, понякога липсва мотивация на постъпките на персонажите. Колизията и интригата са от авантюрен тип, времето добавя малко към онова, което вече знаем за персонажите. Те са въведени в определен момент от жизнения им път, авторът дава информация за миналото им, а настоящето не прибавя почти нищо ново. Вниманието е насочено към външните прояви на действието, към видимите им постъпки. Авторите на български повести и разкази (при първите им прояви следват) чуждите образци, а вниманието им е насочено към задоволяването на читателските потребности от сензационно четиво с много приключения и перипетии, които създават динамика на повествованието. Възрожденецът е не само читател, той съпреживява онова, което става пред погледа му. Повествованието се разгръща панорамно, динамиката се създава от честата смяна на местата, в които се развива действието. Липсва дълбочина в представянето на характерите. Петър трябва да премине значителни разстояния, за да се сблъска с „лошите страни“ на живота, с болести, с притворството на „приморските българи“ (в „Ученик и благодетели“). Така Живко ще достигне до идеята, закодирана в подзаглавието на повестта. С. Янев отбелязва една важна страна на възрожденското четиво: в основата на сюжета лежи една предварително обмислена идея, а той се извлича от идеята¹³. Новото в характера се наслаждава като резултат от преодоляването на определени трудности, с които героят се сблъсква пряко.

По друг начин е изграден сюжетът на „Злочеста Кръстинка“. Макар че повестта следи живота и биографията на Лазар персонажът отсъства от повествователното пространство в значителен период от време. Вниманието е съсредоточено върху проявите на жена му и децата му, които се пръсват на различни посоки в резултат на отчаяните си опити да запазят семейството. Интересно е предс-

тавянето на Лулчо – с напускането на дома, героят изчезва от погледа на читателя. Той не може да следи преките му прояви, защото е „вън“, прекрачил е границата на етническото пространство. За него научаваме от „чутото и видяното“ от други лица при преместването им от място на място. По този начин се наслагват отделни черти на характера, без той да се проявява в действие, авторът го „надарява“ с тях. Характерът търпи известно развитие, което е представено през погледа на останалите участници в повествованието и в края на повестта го виждаме „пречистен“ и скърбящ за злините, причинил на семейството си.

Всяка епоха има свои духовни възжеления и културни търсения, свои тревожни въпроси и конфликти. Изборът на сюжет, неговата конкретна реализация във всяка творба не е случасн. Възрожденският човек има потребност от занимателни сюжети, от сюжетни интриги, чисто разплитане да бъде съпроводено с преодоляването на множество перипетии, за да се изяви. Моделът „нешастна фамилия“ има своите аналози в живота, историческата действителност дава материал за написването на повести и разкази „не измислени, но истински“, както отбелязва В. Друмев в предговора на първата оригинална българска повест.

БЕЛЕЖКИ

¹ Жанровата диференциация на повестта и разказа е доста трудна в този период, особено при Л. Каравелов. Вж.: Е л е ф т е р о в, С т. Трансформационни процеси в белетристиката през втората половина на XIX век. В: За литературните жанрове през Българското възраждане. БАН. С., 1979, с. 130.

² Вж.: Р а д е в, И в а н. Ранните повести на Л. Каравелов. – В: Л. Каравелов 150 г. от рождението му. БАН, С., 1990.

³ Вж.: W e i l a n d, Н. А. Handbook of Literary. Geston, p. 148.

⁴ S o u v a g e s, J. An Introduction to the Theory of the Novel. Chent, 1965, p. 19.

⁵ B r o o k s, С., R. P. Warren. Understanding Fiction. N. A. 1968, p. 87–88.

⁶ П о п и в а н о в, И в. Същност и структура на литературната творба. С., 1978, с. 36; Щ е п и л о в а, Л. Введение в литературоведение. М., 1968, с. 115.

- ⁷ Янев, С. Традиции и жанр. С., 1975, с. 44–45.
- ⁸ Вгоокс, С., R. P. Waгgen. Op. cit., p. 87.
- ⁹ За хроникаления и концентрически сюжет вж.: Поспелов, Г. Введение в литературоведение. М., 1989, с. 208–212.
- ¹⁰ James, H. The Art of Fiction. 1884, p. 27.
- ¹¹ Ницев, Боян. Съвременният български роман. С., 1981, с. 127.
- ¹² Терминът е взет от Е. Мутафов. Вж.: Мутафов, Е. Героят-действие и героят-състояние. – В: Героят в съвременната българска белетристика. С., 1968.
- ¹³ Янев, С. Цит. съч., с. 41.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пенев, Боян. Първата българска повест „Нещастна фамилия“ на В. Друмев. С., 1920.
2. Пенев, Боян. История на българската литература. Т. III. С., 1977.
3. Леков, Дочо. Българската белетристика през Възраждането. С., 1983.
4. Конев, Илия. Белетристът Каравелов. С., 1970.
5. Топалов, К. Проблеми на българската възрожденска литература. С., 1983; За литературните жанрове през Възраждането. БАН, 1979; Любен Каравелов. 150 години от рождението му. С., БАН, 1990.
6. Стефанов, Емил. Студии по литературознание. С., 1978.
7. Попиванов, Ив. Същности и структура на литературната творба. 1980.
8. Годоров, Цветан. Поетика на прозата. С., 1985.
9. Годоров, Цветан. Поетика. Словесный аспект. Модус, време в: Структурализм „за“ и „против“. М., 1985.
10. Бахтин, М. Форми на времето и хронотопа в романа. В: Въпроси на литературата и естетиката. С., 1983.
11. Панова, Искра. Вазов, Елин Пелин, Йовков. Майстори на разказа. С., 1988.
12. Георгиев, Никола. Жанр и смисъл на повестта „Герациите“. В: Елин Пелин. Сто години от рождението му. С., 1978.
13. Лотман, Ю. Структура художественото текста. М., 1979.

СЮЖЕТ И ТИП ПОВЕСТВОВАНИЯ ВО ВОЗРОЖДЕНСКОЙ БЕЛЕТРИСТИКЕ

Мила Кръстева
(Резюме)

Студия вставит проблему о теоретическом статусе сюжета в болгарской возрожденской повести. Сделан анализ типов сюжетов рассказаны Ил. Блысковым, В. Друмевым и Л. Каравеловым в повестях 60-ых и 70-ых годов XIX столетия.

В этом студии рассматриваются структурные и семантические особенности события, которое ситуируется в контексте Болгарского национального возрождения. Терминологическая неопределенность сюжетных понятий является причиной для обособления и дефинирования границ релации **сюжет-событие, сюжет-хронотоп, сюжет-персонаж.**

Студия является частью более обширного и системного исследования, посвященное проблемам сюжета в нашей возрожденской белетристике.

THE PLOT AND THE NARRATIVE STRATEGY IN THE BULGARIAN RENAISSANCE FICTION

Mila Krasteva
(Summary)

The study poses the problem of the theoretical statute of plot in the Bulgarian Renaissance short novel. The author analyses the ways of retelling plots by Ilia Blaskov, Vasil Drumev and Luben Karavelov.

In the study are defined the structural and the semantic specialities of the **event** and they are situated in the cultural context of the Bulgarian Renaissance.

The terminological indefiniteness of the concepts of plot is the reason about the differentiation and the analysing of the relations: **plot-event**, **plot-time sequence of events**, **plot-character**.

The study is a part of a more systematic work devoted to the problem of plot in the Bulgarian Renaissance Fiction.

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
"СВ. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЙ"

Том 29, кн. 1

ФИЛОЛОГИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ

1991

TRAVAUX DE L'UNIVERSITE "ST. ST. CYRILLE ET METHODE"
DE V. TIRNOVO

Tome 29, livre 1

FACULTÉ PHILOLOGIQUE

1991

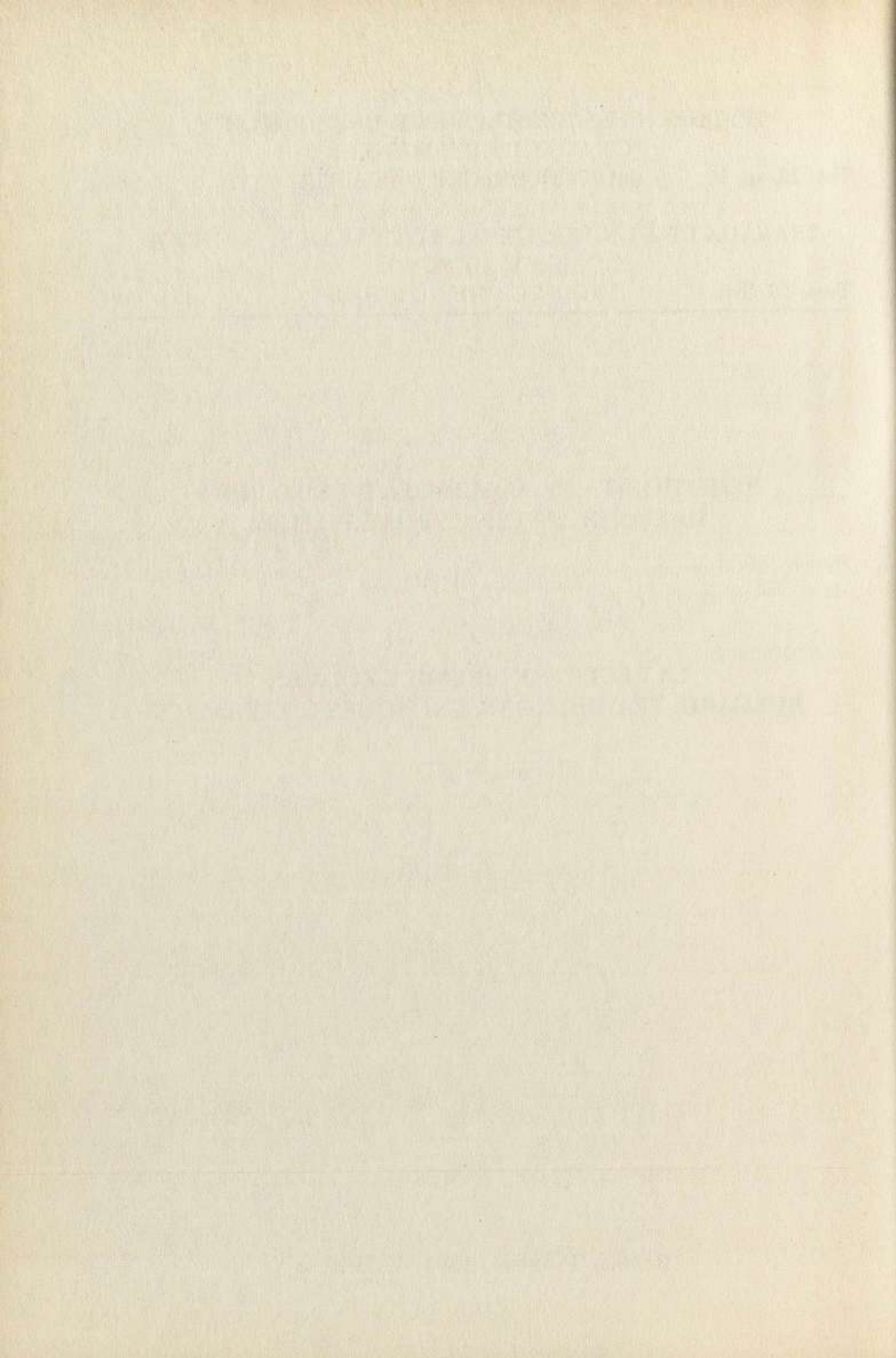
**РЕЦЕПЦИЯТА НА ЕМИЛ ЗОЛА В БЪЛГАРИЯ -
ПРЕВОДИ, ЛИТЕРАТУРНА КРИТИКА**

Мариана НИНОВА

**LA RÉCEPTION D'EMILE ZOLA EN
BULGARIE TRADUCTIONS. CRITIQUES LITTÉRAIRES**

Mariana NINOVA

Велико Търново, 1991, V. Tirnovo



Литературната компаративистика гради съвременния си научен облик върху развитието на две взаимно допълващи се изследователски направления – сравнително-типологическото изучаване на две или няколко отделни литератури или литературни явления и изучаване на литературните контакти, взаимодействия и влияния.

Динамиката на това развитие през последните двадесет години позволява да се реализират обобщения на все по-високо теоретическо равнище, да се разрешават крупни теоретически проблеми върху обилен разностранен литературен материал (несъмнени са постиженията в тази насока в областта на приказния фолклор, на митологията и др.) и същевременно да се приближи решаването на глобалната научна задача – създаване на история на световната литература.

Но сравнителното литературознание функционално “обслужва” провеждането на изследвания и върху по-частни проблеми. Изучавайки междулитературните типологически сходства и различия, то създава предпоставка за по-успешно диференциране на националните особености на сравняваните литератури, като се превръща по този начин в надеждно средство за дълбинни проучвания и върху регионалните художествено-естетически процеси.

Особено ценен в този аспект е приносът на рецептивното направление на литературната компаративистика, насочващо внимание към последиците от междунационалните връзки и влияния в развитието на отделните литератури. Това касае изучаването и на българската литература, особено в периоди на засилено външнолитературно въздействие като този от началото на нашия век до края на Първата световна война.

На практика обаче у нас проблемите на чуждолитературната рецепция като самостоятелна тема рядко привличат научното внимание. Те някак не са между привилегированите обекти на изследователските ни проучвания. Обикновено се засягат косвено, по повод изучаване творчеството на даден автор. Констатацията не се нуждае от аргументи, тъй като е повече от очевидна за следящите литературно-научната продукция, а причините вероятно трябва да се търсят освен в субективен и в обективен план.

По-специално вторият разред причини важи с особена актуалност за скромния обем на изследванията върху рецепцията на западноевропейските писатели у нас.

В тази насока действа като задържащ фактор малобройното число специалисти по чужди литератури в България. Чувствайки се професионално отговорни за научното представяне на литературите на западноевропейските страни у нас, те центрират усилията си главно в изследователска и в научно-познавателна критическа дейност.

От друга страна, доскоро съществуващият у нас идеологически "филтър" в сферата на книгопреводите и книгоиздаването, както и по отношение на научната критика върху западноезични автори, обричаше на предварителен неуспех създаването на научно-правдоподобна картина на западноевропейската литературна рецепция на наша почва. Това касаеше дори изследвания, свързани с проникването на класици на западноевропейската художествена мисъл като например автора, на когото е посветена настоящата студия. В периода от края на 40-те години до началото на 60-те години не е публикувана на български език нито една творба от Зола по повод натуралистичните му възгледи, възприемани като "упадъчни" от идеологическа гледна точка. А авторът на "Ругон-Макарови" винаги е бил измежду най-четените френски писатели у нас, както ще бъде засвидетелствано по-нататък в изложението. Именно творческата популярност на Зола в България се превърна в един от главните стимули на настоящото аналитично издирване.

Проучването има за задача да допринесе за създаването на рецептивен модел на творческото присъствие на автора на "Ругон-Макарови" у нас и косвено да запълни част от изследователския вакуум в контекста на френско-българските литературни връзки¹.

Разработката визира два аналитични проблема – творческото проникване на Зола в България под формата на преводни текстове и в аспекта на литературно-критическата интерпретация на произведенията му. Изборът е предопределен от фундаменталната стойност на тези проблеми за изучаване на литературната контактология, в това число и в сферата на литературното влияние².

Поради особената му значимост обаче, въпросът за творческото въздействие на чуждия автор върху нашата литература изисква отделно, самостоятелно изследване и по тази причина не е включен в задачата на настоящото наблюдение.

В съвременната компаративистика доминира синхронно-диахронният подход, способен да се добере до най-значителни теоретически обобщения спрямо типологията на сравняваните литературни явления и същевременно да установи вътрешно-етапното развитие на типологически сходните литературни феномени.

В настоящото проучване обаче е предпочетен диахронно-синхронният аналитичен подход поради спецификата на изследвания обект. Развитие на преводно-издателската и на литературно-оценъчна дейност върху творби на Зола у нас е обусловено в наблюдавания период най-напред от културно-исторически фактори (опознавателно проникване), а по-късно от идеологически фактори, възпрепятстващи до голяма степен типологическото разнообразие на преводната и на критическата му рецепция на наша почва, което пък затруднява прилагането на синхронния анализ. Докато диахронно-синхронният подход създава условия за по-отчетливо набелязване на развойни тенденции в перспективата на интересуващите ни рецептивни аспекти.

Известно е, че измежду чуждите литератури руската и френската словесност влияят най-силно върху духовното ни развитие след Освобождението. Дължи се на ред причини от социално-политически, културно-исторически и национално-психологически характер, но към тях следва да се прибави и фактът, че Франция и Русия са от водещите в областта на идеите, на литературата и културата сред европейските страни в края на миналото столетие³.

Немаловажно е и обстоятелството, че голяма част от българската интелигенция, взела дейно участие в развитието на духовния ни живот в следосвобожденската епоха, се обучава в руските и във френските университети и заедно с получените там знания донася от Русия и от Франция интереса и преклонението си пред големите им писатели и съдейства извънредно много за проникване и разпространение на творчеството им в България.

Запознаването на нашия читател с френската литература поспециално датира от средата на миналия век с преводи и побългарени преработки от страна на възрожденските ни книжовници на творби от Бернаден дьо Сен-Пиер, Александър Дюма-баща, Жозеф дьо Местр и др. Сантиментално-приключенски по съдържание и морализаторски по дух, тези първи преводи и литературни адаптации далеч

не представят достиженията на френската художествена мисъл, но отговарят напълно на неукрепналия естетически вкус на проходащата във възроденото ни духовно развитие българска интелигенция и допринасят за включването ѝ в онзи важен идейно-културен процес, известен като “европеизация на Изтока”. Ново оживление във френско-българските литературни връзки настъпва през 60-те – 70-те години. По това време стават известни и добиват популярност у нас Молиер, Волтер, Юго и Жорж Санд.

Но за истински литературни контакти и връзки между България и Франция може да се говори едва след Освобождението и особено след Съединението през 1885 г., когато нарастналото национално самочувствие и повишеният граждански тонус на нашия народ отприщват вродената му любознателност и определят динамичен ход на културните му стремления.

Създават се нови книгоиздателства, увеличава се броят на периодическите издания, основават се списания и вестници с профилирана, културно-образователна или по-тясно-литературна ориентация. Тези условия не само “работят” функционално за разширяване на духовния кръгзор на интелигенция и читателска публика, но репрезентират и ситуация, благоприятна за разпространение на преводна литература, в това число и от френски автори.

Наред с произведения на Молиер, Юго и др., познати отпреди у нас първомайстори на френското слово, вече се издават и творби от Расин, Стендал, Балзак, Доде и др. Заедно с количественото нарастване се забелязва грижата за качествен подбор на превежданите автори. Застъпват се съчинения на най-представителните фигури на френския класицизъм, романтизъм, на реализма на XIX век, както е видно от цитираните по-горе имена.

В границите на същия следосвобожденски период, т. е. от началото на 80-те години на миналия век, и като част от развитието на същия контактологичен процес, насочен към запознаване с духовните ценности на европейската и в частност на френската култура, датира първоначалното проникване в България и на интересувания ни автор – създателят на литературния натурализъм Емил Зола.

Онтологичен за сферата на общуването е проблемът за движението на “чуждия” литературен феномен в “своето” пространство, ако използваме терминологията на съвременната семиотика на културата. Видян така, проблемът повдига два въпроса: за причините,

за средствата и пътищата на придвижване от чуждото в своето пространство и за съдбата на литературния феномен в това пространство (историята на битуването му в другата културна среда). За решаването на тези въпроси в студията е приложена теоретическата идея за механизма на контактите, включващ действието на три фактора: “даващ”, “предаващ” (“посредник”) и “приемащ”. Функционирането на първия фактор е съобразено в работата с изясняване на културно-историческите причини, обуславящи проникването на Зола в отделните периоди на рецепцията му у нас. Факторът “предаващ” е застъпен с изучаване ролята на колективните и на индивидуалните посредници – книгоиздателства, списания, отделни лица и др. – за осъществяване на рецепционния акт. Факторът “приемащ” насочва изследването към проучване на масовата и на литературно-критическата рецепция на авторовите творби в България.

В диахронно-синхронен план могат да се обособят три сравнително отчетливи периода на проникването на Зола у нас: първи период – от началото на 80-те години до края на миналия век; втори период: 1900 – 1944 г.; трети период – до 1944 г. до настоящия момент.

Първоначално интересът към творчеството на автора на “Ругон-Макарови” възниква всред онази част от нашата интелигенция, която се увлича от напредъка на естествените науки и получава образование в руските, във френските и в швейцарските университети⁴.

През този начален период – непосредствено след Освобождението – френският автор все още малко се превежда на български език, чете се в оригинал или в руски превод. Забележително е, че по-голяма известност тогава получават “научните идеи”, оповестени в творчеството му. Завършилите в чужбина ги прилагат нашироко в пряката си професионална работа и популяризаторска дейност след завръщане в родината. Както пише по този повод Д. Митов, “учители по естествена история и лекари издигали в популярните си беседи лозунга, че “Науката ще спаси света” или агитирали по примера на Зола “Затваряйте кръчмите, отворете училищата.”⁵

Първата творба от Зола, издадена на български език, е разказът “Смъртта на Оливие Бекай”, а годината на отпечатването – 1880-та. Преводът е на Димитър Коцов. Публикува го издателство “Народна литография и печатница Бр. Прошек” – София в самостоятелна

книжка, жанрово определена като роман, независимо от краткия ѝ обем – 43 страници.

До края на столетието излизат в самостоятелни издания още три разказа на писателя – “Нантас”, преведен от Н. П. Пенчев и отпечатан в 1885 г. от печатар-издателя Кирил Тулешков във Велико Търново, “Наводнението” в превод на Г. Палашев, публикуван в 1895 г. от печатницата на Бакърджиев и Рачев в Плевен, и “Четири дена от един живот” с преводач упоменатия с инициали Б. Ц. С., издание на Придворната печатница в София в 1897 година. Към тях трябва да прибавим и първата част на романа “Разгром”, която излиза в превод от руски език под заглавие “Съсипня” в 1895 г., издателят не е отбелязан.

Художествени материали от Зола започват да се появяват на страниците на периодичния печат от 1884 г. Началото полага пловдивското списание за литературно-критически и обществени въпроси “Наука”, редактирано от Иван Вазов. В брой “осми” то отпечатва разказа “Моят съсед Жак” в превод на Г. Н. Колшуский. В 1890 г. литературно-общественото списание “Библиотека Св. Климент” с редактор Петко Каравелов публикува разказа “Котешкият рай”. На следващата 1891 г. сп. “Денница”, под редакторството на Иван Вазов, също специализирано по въпросите на литературата, дава място на разказа “Без работа”. Шуменското научно-литературно сп. “Искра” с редактор-издател Васил Юрданов помества в 1892 г. нов превод на разказа “Моят съсед Жак” и т. н.

Що се отнася до обемните повествователни творби, освен първата част на “Разгром”, цитирана по-горе, до края на века излизат откъси и от два други романа на автора на “Ругон-Макарови”. Под заглавие “Социализмът в последния роман на Зола” социалистическото списание “Ден”, редактирано от Янко Сакъзов, отпечатва в 1891 г. извадка от романа “Пари”, а “Български търговски вестник” публикува през 1898 г. част от романа “Париж”.

Прави впечатление, че нашият читател се е запознал най-напред с разказвача Зола, опознаването му като романист става значително по-късно. За около 15 години за преведени 13 разказа и само два откъса и една по-голяма част от романите му произведения. Това е напълно закономерно, като се вземат предвид духовният кръгзор на читателската ни публика и преводаческите възможности на нашата литература през този следосвобожденски период.

От извършения преглед личи, че първите списания и вестници, които са публикували творби от френския писател са предимно с литературен облик. Вниманието към неговите произведения е било продиктувано от тематичната им насоченост, от необходимостта да се поместват наши и чужди художествени материали.

С какво се характеризират първите, преведени от Зола, разкази.

Повечето от тях са от сборника с разкази и приказки "Приказки на Нинон". По тематика са разнообразни, вероятно за да отговорят на повече читателски вкусове, но преобладават тези със социална насоченост. Такива са "Сиромашия", "Без работа", "Жюлиен", "Нов занаят". В разказа "Атакуваната мелница", който пък има за сюжет случка по време на френско-пруската война, наред с патриотичната тема е развит и мотивът за антинародната и античовешката същност на войната изобщо. В други разкази като "Смъртта на Оливие Бекай" и алегорическия по форма "Котешкият рай" са прокарани нравствено-поучителни идеи. В същото време сантиментално настроеният читател е могъл да удовлетвори интересите си с "Нантас или Любовта на един министър на финансите" и "Моят съсед Жак". Присъства и един разказ-притча за човешкото съществуване – "Четири дена на един живот", в който авторът дава художествен израз на натуралистично-пантеистичната си философия.

Общото обаче, което свързва първите преводи от Зола, е преимушественият интерес на автора към съдбата на обикновения човек, на редовия французин, пресъздадена с подчертана симпатия и съчувствие. Може би именно с това те са спечелили нашия тогавашен читател.

По отношение на самите преводи следва да се отбележи, че в общи линии се придържат към френския оригинал с известно побългаряване на заглавия и имена на герои като насловите "Сиромашия" и "Майчице, кажи ми защо сме гладни" или преименуването на персонажите в разказа "Четири дена на един живот" от Жан, Бабе, Жак и Мари в Иван, Витка, Ячко и Марийка.

През първите десетилетия след Освобождението нашият периодичен печат отделя място на своите страници и за други материали от писателя като надгробното слово, произнесено от него, по повод смъртта на Мопасан (сп. "Преглед" – 1893 г.), речта му на гроба на Едмон дьо Гонкур (в. "Прогрес" – 1896 г.), отговорът на Зола във

френския печат относно критиката на романа му "Рим" (в. "Прогрес" – 1896 г.) и други.

Така още от самото начало на проникването на Зола у нас започва да се формира една тенденция, превърнала се по-късно в отличителен белег на творчеството му присъствие в България – съчетаването на интереса към художествените произведения с този към личността и гражданските изяви на писателя.

В тази насока са и първите публикации за Зола в печата.

През 1880 г. едновременно с появяването на първата преведена художествена творба от него – разказа "Смъртта на Оливие Бекай" – пловдивският вестник "Марица" отпечатва в брой "257" бележка за "домашния живот на Зола", в 1896 г. вестник "Прогрес" отбелязва избирането на автора на "Ругон-Макарови" за член на Френската академия и публикува съобщение за излизане от печат на новия му роман "Рим".

Но името му буквално завладява нашата периодика след включването на Зола в политически инсценирания съдебен процес срещу генералщабния капитан Драйфус. Вестниците "Сила", "Пловдив", "Народ", "Народни права", "Свобода", "Нов живот" и др. проследяват отблизо развитието на процеса и непрекъснато информират за обществения му отзвук във Франция. Несъмнено активността на периодичния ни печат, съпроводена с възхищение от доблестното поведение на Зола по време на участието му в несправедливо възбуденото наказателно преследване срещу офицера Драйфус, е предизвикала появяването и на по-обемни материали, свързани с неговата личност у нас.

Първата публикация в това отношение е от по-рано, от 1884 г., и е превод от руското списание "Вестник Европы". Озаглавена е "Литературен очерк" и е подписана със съкратеното име на руския автор Б-ов. Излиза на страниците на сп. "Наука". Но този материал дълго време не е последван от други подобни изяви. Едва през 1889 г., във връзка с нарасналия интерес към Зола по повод гражданските му прояви, за кратко време излизат три публикации – във в. "Зора" и в списанията "Светлина" и "Живот". И трите статии имат биографичен характер.

Закономерно е биографичните материали да предшестват отзивите и оценките за художествените произведения. Още повече, че особено силен през този период е интересът към личността на

писателя, как беше засвидетелствано по-горе. Дори публикацията, цитирана в предходните редове, независимо от заглавието ѝ “Литературен очерк”, информира за различни страни на характера и на начина на живот у твореца.

С каква аналитична равностетка следва да завърши наблюдението върху началния етап на творческото присъствие на автора на “Ругон-Макарови” в България.

Първо – проникването на Зола у нас се открива с ранните му творби, с разкази в духа на нравствения сантиментализъм и само отчасти с извадки от романи, както и с някои други материали с публицистичен характер. Рецептивната ситуация отговаря напълно на духовното равнище и на литературния вкус на читателската ни публика, както и на преводаческите възможности в началото на следосвобожденската епоха.

Второ – едновременно с интереса към творчеството на автора на “Ругон-Макарови” у нас възниква и интересът към неговата личност и обществени изяви, които нараства особено интензивно след включването му в процеса “Драйфус” на страната на справедливостта и истината.

Трето – в границите на началния период на рецепцията все още на наша почва отсъстват литературно-критически отзиви за произведенията на писателя. Отпечатват се материали, запознаващи най-общо с жизнената му съдба.

Четвърто – заслужава да се отбележи обстоятелството, че творчеството на Зола започва да се разпространява в България още приживе на автора.

Началото на втория етап на рецепцията – първите години на настоящото столетие – се характеризира с рязко увеличаване на броя на публикуваните преводи върху творби на Зола и главно върху романите му, а продължителността на периода – около 45 години – се отличава със създаването на сериозен и траен интерес към творчеството на писателя.

Високият интензитет на новата рецептивна ситуация, определящ динамичните ѝ тенденции за години напред, не е литературно-исторически прецедент и не визира единствено творческото проникване на автора на “Ругон-Макарови” у нас. Наблюдавана в ретроспективен план, тази ситуация е част от развитието на един

качествено нов чуждолитературен контактологичен процес, наченат още в края на предходното столетие.

Ако през 80-те години погледът към френската и другите западноевропейски литератури е преимуществено любознателен, мотивиран от съзнанието за културна и духовна самонедостатъчност, през 90-те години този поглед навън променя своя характер, става по-задълбочен, а контактът – по-многогранен и по-непосредствен. Това е времето, когато връзките с чуждоезичната и по-специално с френската литература не само чувствително се разширяват по обем на превежданите книги. Това е и период, когато България открива западноевропейската култура като философски, идейни и естетически възгледи, школи и течения.

Първопричината се укрива в рязко изменената обществена обстановка у нас през 90-те години, свързана с първоначално натрупване на капиталите, с усилване на социалните противоречия, с развихряне на политическите борби. В литературата заглъхва възрожденската тема, а в българското общество на мястото на разрушените следосвобожденски илюзии зейва духовна пропаст, настъпва момент на трагическа неизвестност.

Заедно с чувството за културна изостаналост общата ситуация на нахлуващ песимизъм и безверие насочва търсенето на идейно-ценностни ориентири в голямата западноевропейска култура и литература.

От друга страна, по същото време се заражда и обособява т. „артистична бохема“ от интелегенти с повишен пиетет към западната музика, литература и изобразително изкуство. Към този фактор следва да се добави и непосредственият контакт на наши творци с европейската и по-специално с френската литература. Френски възпитаници са Стоян Михайловски, Константин Величков, Димитър Полянов, Симеон Радев и др., допринесли не малко за разпространение на водещата френска идейност в България.

Патосът на духовния контакт със Западна Европа от 90-те години преминава в новото столетие и до края на Първата световна война изкрystalизира в истински процес на „европеизация“ на българската култура. По-специално в областта на литературата той се развива под знака на интензивен интерес към съвременните писатели и модерните философски, естетически и художествени идеи на Запад

и същевременно на силно изразено западноевропейско художествено влияние.

Конкретно-историческият мотив на този процес в нашата литература е бягството от гражданската тема и от реалните обществени конфликти в полза на художествени търсения от по-универсален психологически характер като последица от социалното разочарование след катастрофалното участие на България в двете войни – Междусъюзническата и Първата световна война. Съществува обаче и чисто естетически стимул – стремежът да се преодолее по-скоро битовизмът, “патриархалната изостаналост” на българската литература. На нейното поле през този период се реализира според П. Зарев “своеобразен диспут с миналото, с критико-реалистичната литература, воден от позициите на “европеизма” и на борбата с българския “провинциализъм”⁶.

Тогавата именно от Франция проникват и влияят у нас символизмът, парнасизмът и натурализмът, от Германия – експресионизмът, философският индивидуализъм на Ницше, идеите на Шопенхауер за света като “разпръсната воля”, на Щирнер за “самотния” богочовек и т. н.

В такава широко отворена към съвременната култура на Западна Европа духовна ситуация протича по-голяма част от втория период на творческото проникване на Зола в България.

Той се открива с първия цялостно преведен на български език роман на автора “Човекът-звяр” в самото начало на столетието, в 1900-та година. Езиковата адаптация обаче е осъществена през руски език. Това личи и в заглавието, предадено като “Человек-звяр”. Издали са го съвместно книжарницата на Д. К. Кожухаров и печатницата на Я. Петров в Стара Загора.

Само три години по-късно (в 1903 г.) излиза първият преведен от оригинала роман на писателя – “Жерминал”. Преводът е реализиран от поета Д. Полянов, а отпечатването е дело на варненския издател Ст. Георгиев, който публикува романа като четвърта книга на литературната поредица “Библиотека “Смях и сълзи”. Следва “Изповедта на Клод”, издаден през 1905 г. от ловешкия печатар Др. Мичев под заглавие “Изповедта на Клавдия”, може би защото преводът на романа, изпълнен от Раф. Делов, е през немски език. Вторият преведен от оригинала роман на Зола е “Разгром”, публикуван в 1909 г., като библиотечно издание на седмичното литературно списание

“Ново общество”. Преводът на български език е осъществен от Ив. Стойнов. През 1912 г. К. Константинов превежда от френски език сборника с разкази и приказки “Приказки на Нинон”, а издателство “Ал. Паскалев и с-ие” го публикува с портрет на Зола в литературната си поредица “Всемирна библиотека”.

Като се започне от тази дата до 1944 г. почти ежегодно излиза най-малко по едно заглавие или преиздание на романи от френския писател. Така в 1918 г. се появява в превод романът “Терез Ракен” и същевременно е преиздаден преводът на “Жерминал” на Д. Полянов, през 1920 г. е предоставен на читателската аудитория романът “Заветът на умиращата”, през 1921 г. – романът “Мечта” и вече в превод от френски език е публикуван “Човекът-звяр” и т. н.

От 1927 г. книгоиздателство “Ив. Г. Игнатов и синове” приема по-цялостно представяне на романната серия “Ругон-Макарови”. В двете си библиотечни поредици “Бисери на знаменити романи на всемирната литература” и “Любими романи” издателството публикува в продължение на 10 г. (до 1936 г.) осем книги от романия цикъл, без обаче да следва реда на творбите у него. Например “Вертеп” – седмата книга на “Ругон-Макарови”, предшества издаването на втората по ред – романа “Плячката”, “Жерминал” – тринадесетата творба на цикъла изпреварва публикуването на осмата книга “Страница за любовта” и т. н.

Вероятно издателството не е целяло да представи самата поредица, а да отговори на читателските предпочитания. Но с активното съдействие и на други книгоиздателства до 9. IX. 1944 г. е отпечатан почти целият романен цикъл “Ругон-Макарови” – само три заглавия са останали извън издателския обхват – “Врящото гърне”, “Женско щастие” и “Радостта да се живее”, като се вземе предвид общият им брой в двадесеттомната поредица. При това отпечатването на романия цикъл се е осъществявало успоредно с многобройни преиздания на отделни негови творби. Най-много публикации са претърпели романите “Нана” – пет издания, “Жерминал” и “Човекът-звяр” – по четири издания, “Пари” – три, “Мечта”, “Вертеп” и “Плячката” по две издания и т. н. Освен “Ругон-Макарови” до 9. IX. 1944 г. са отпечатани и повечето творби от ранния период на писателя – сборникът “Приказки на Нинон” и романите “Изповедта на Клод”, “Заветът на умиращата”, “Терез Ракен” и “Мадлен Фера”.

От извършения преглед е видно, че романното творчество на Зола е завоювало твърди позиции в преводната на литература през

периода от началото на века до 9. IX. 1944 г. и е стояло неизменно в полето на читателския интерес. Ако се съди по заглавията на многократно издаваните романи, може да се заключи, че най-предпочитани тогава са творбите, визиращи социалните нрави и тези, в които са експлицирани непознати за нашата читателска публика страни на човешката психика. И ако обикновеният читател е намирал в произведенията на Зола известен отговор на вълнуващите го обществени проблеми или е задоволявал потребностите на повишената си литературна култура, то читателите-художествени творци вероятно са се впечатлявали от таланта му на социално-ангажиран романист или са откривали опора за по-модерните си търсения в областта на прозата. Друг е въпросът, доколко са го разбрали и използвали в конкретната си писателска работа.

Не бива да отминаваме и друго едно обстоятелство във връзка с рецепцията на Зола у нас, ако държим на обективността. Това, че известна част от читателската аудитория е възприемала повърхностно творбите му, че е откривала възможност да удовлетворява вкуса си към изключителното, парадоксалното, анормалното в човешките прояви и отношения. Да се надяваме, че този кръг от читатели е бил малоброен.

Проучване като настоящото би следвало да засегне и въпроса за качеството на преводите върху романите на чуждия автор. Уточнявам “засегне”, защото проблемът за преводаческото изкуство изисква специална подготовка и специално изследване и като такъв не влиза в задачата на нашите наблюдения. Тук ще се позовем на имената на преводачите, за да потърсим частичен отговор на този въпрос.

Прави впечатление, че върху творбите на Зола са работили различни преводачи, но между тях най-много преводи са осъществили известни в областта на преводачеството през този период автори и познавачи на френския език като Димитър Полянов, Димитър Симидов, Георги Жечев, Пелин Вълков и Димитър Митов. А този факт може да приемем като гаранция за ефективно преводаческо равнище на повечето от поднесените на нашия читател текстове от чуждоезичния автор.

Що се отнася до книгоиздателствата, публикували романи от Зола, ще отбележим, че техният брой също е голям – общо тринадесет. Но най-голям дял за разпространението им се пада, освен

на упоменатото по-горе издателство "Ив. Г. Игнатов и синове", на издателството на Д. Маджаров в София, отпечатаало четири романа за три години, и на издателство "Глобус", публикувало само за една година (през 1942 г.) три романни творби на Зола.

Повишеният интерес към романиста Зола през този етап на неговото проникване у нас изтласква на по-заден план вниманието към разказите му, но това не означава, че то секва. Напротив, нашият периодичен печат масово публикува разкази, както и други материали от Зола в периода до 9. IX. 1944 година. Може дори да се твърди, че няма списание или вестник от това време, които поне веднъж да не са отделяли място на своите страници за художествени или публицистични текстове от него. Печатали са го периодични издания с най-различна тематика и идейна насоченост – от социалистическото сп. "Наковалня" до печатния орган на Женското дружество – сп. "Икономия и домакинство", от антифашисткия в. "Щит" до считания за реакционен в. "Дневник", от работническото сп. "Труд" до художническото сп. "Художник". Повече от 19 списания и 30 вестника през първата половина на века са помествали по-често или по-рядко творби от френския автор.

С най-голяма популярност са се ползвали разказите "Криза", публикуван 8 пъти в периодиката, "Безработица" – 5 пъти, "Кажими, майко, защо сме гладни" и "Легенда за малката синя мантия на любовта" – с по три преиздания в пресата. Както личи от заглавията им, те са били предпочитани заради социалната тема, с изключение на последния разказ, който е с приказно-фантастично съдържание. Подборът на преводите в периодичния печат явно не е съобразяван с намерението да се представи по-цялостно Зола като разказвач, а е бил обвързан с тематичната профилираност на изданията и с интересите на читателската им публика. За това говори и фактът, че препечатването на вече познати творби доминира над новопреведените.

Ако сравним по години, най-много публикации върху разкази на Зола се срещат в 1905 г., в 1908 г. и в 1927 г. След тази дата интересът към тях започва да отслабва за сметка на все по-нарастващото внимание към романите му. Характерно е, че дори периодиката се насочва към отпечатване на романни извадки. Така през 1927 г. се появяват откъси от четири романа на Зола в пресата.

Същевременно и през този период продължава публикуването на текстове от френския автор, отразяващи гражданските позиции и отчасти творческите му възгледи. В 1930 г. в. “Звено” отпечатва по повод 90-годишнината от рождението на Зола писмото му до Председателя на Републиката “Аз обвинявам!”, през 1927 г. сп. “Наковалния” публикува предговора към сборника с критически статии за изкуството “Моите ненависти” и т. н.

Заслужава обаче внимание фактът, че не се среща нито един превод в тогавашните издания върху теоретическите съчинения на писателя. Очевидно като теоретик на “експерименталния роман” Зола не е представлявал интерес за българския издател. Тази ситуация относно теоретическите произведения, между впрочем, остава за дълго време – почти до наши дни – непроменена. До преди десетина години не беше публикувана дори извадка от теоретическите му съчинения върху натурализма и “експерименталния роман”. А те наброяват седем сборника студии, статии и критически материали. Причините са комплексни и различни в различните периоди на рецепцията на Зола у нас, но една от най-съществените между тях е стремежът според нас да се съхрани, “незацапан” от натуралистични индикации, образът на Зола, възприеман като писател-реалист още от времето на първоначалното му проникване на наша почва.

За сметка на издателското “мълчание” спрямо теоретичните му възгледи нито за момент не е стихвал интересът към художествените произведения и към самата личност на френския писател. Нашата периодика от началото на столетието до 30-те години е отразила всички по-важни събития около живота и смъртта на Зола, като е помествала същевременно и кратки отзиви за творчеството му. Съобщения и журналистически бележки за смъртта на писателя, за пренасяне на тленните му останки в Пантеона, за възпоменателна изложба в негова чест, информации за разкрития във връзка с неочакваната му кончина, съобщения за филми по негови творби се откриват на страниците на много наши списания и вестници.

В броя си от 9. X. 1929 г. в. “Слово” публикува съобщение, че дъщерята на Зола, Дениз Льо Блон – Зола, е изпратила писмо до Георги Ст. Георгиев по повод преведената на български език от него книга на френския автор Лабори за участието на Зола в делото “Драйфус” и помества заключителните думи на писмото, от които личи дълбокото уважение на дъщерята на големия френски писател

към българския народ за неговото внимание към личността и творчеството на баша ѝ⁷. А в „Литературен глас“ помества на цяла страница в брой № 25 от 1930 г. материал на преводача Г. Ст. Георгиев за срещата и разговорите му с Дениз Льо Блон в Париж, придружен от две нейни фотографии. В беседата с българския гост г-жа Льо Блон разказва за живота си и за сътрудничеството ѝ по издаване на творческото наследство на Зола. От публикацията освен това узнаваме, че Г. Георгиев е бил поканен от нея и е взел участие в тържеството по случай 50-години от първото издание на сборника с разкази „Медански вечери“, възприет за първа художествена изява на натуралистичната школа във Франция. Авторът отбелязва също така, че е бил единственият чужденец, поканен на тържеството.

Периодичният печат у нас откликва масово и на всички важни годишнини, свързани с жизнената и с творческата съдба на Зола. Двадесет и пет годишнината от смъртта му са отразили над 10 списания и вестници. С множество статии и отзиви за творчеството и за гражданското му дело са ознаменувани 50-годишният юбилей на романа „Жерминал“, 36-та и 40-тата годишнина от смъртта му и най-вече 100-годишният юбилей от рождението на писателя през 1940 година.

Но дали ярко засвидетелстваният обществен интерес към художника, човека и гражданина Зола у нас е бил съпроводен от сериозна и задълбочена критическа оценка на произведенията му. Как е възприеман през този период – от началото до средата на столетието – от литературната ни общественост. Кои наши учени и критици са проявили по-специален интерес към книгите му. Въпросът е съществен за изследване като настоящето, поради обвързаността му с проблема за аспектите на творческо присъствие на чуждия автор в родната ни литература.

В този пункт впечатлява обстоятелството, че за повече от 40 години не се появява по-цялостно и по-сериозно критическо наблюдение върху произведенията на Зола у нас, като се вземе предвид непрекъснатия читателски интерес към художествените творби и към личността му през изучавания период.

Но макар и впечатляващ, фактът е обясним. За литературната ни наука и критика първата половина на века е време, когато те са се създавали и изграждали като самостоятелни области на научното знание и съответно са изпълнявали други, неотложни за решаване

задачи, а вероятно е съзнавана и трудността на литературно-критическия обект – като автор Зола е тълкуван противоречиво и в собствената му родина. Ето защо най-предпочитани са били общите критически оценки, които имат преимуществото да са едновременно обективни и неангажирани с по-задълбочено изучаване на творчеството му.

Литературно-критически бележки, отзиви и оценки за произведенията на Зола са включвали по различни поводи в своите книги и статии в периода до 9. IX. 1944 г. известни наши учени, писатели и критици като Михаил Арнаудов, Димитър Митов, Георги Цанев, Цветан Минков и Еньо Николов, Иван Радославов, Константин Величков и др. Критически интерес към автора на “Ругон-Макарови” е засвидетелствал и поетът Димитър Полянов, комуто дължим и множество преводи върху творчеството му. Многократно статии и отзиви на Зола е обнародвал в пресата и видният наш учен и публицист д-р Асен Златаров, привлечен и от активната позиция на писателя в делото срещу несправедливо обвинения капитан Драйфус.

На д-р Златаров принадлежи и най-ранната по-значима критическа оценка за литературното дело на Зола – статията “За експерименталния роман, публикувана през 1912 г. в кн. 4–5 на сп. “Съвременна мисъл”.

Разпръснатото из периодиката от д-р Златаров върху автора на “Ругон-Макарови” е обобщено и синтезирано в статията му “Емил Зола”, написана като предговор към българския превод на романа “Вертеп”, издание на “Игнатов” през 1927 г. и препечатана във в. “Изток”, бр. 68 от 25 юни, същата година.

Независимо от целевото си предназначение, статията е изпълнена като кратък литературен портрет на Зола и включва биографични данни и критически бележки за “експерименталната теория за романа”, за замисъла и за творческата реализация на “Ругон-Макарови” и останалите два романици цикла “Трите града” и “Четири евангелия”.

Д-р Златаров оценява изключително високо художественото наследство на писателя. Според него Зола “даде такъв здрав и неразрушим паметник за епохата си, създаде епоха в литературата, че днес вече никой не може да оспорва цената на името му”⁸. Аргументите, които въвежда, са по посока на широтата и дълбината на художествените обобщения в творчеството му, чрез които Зола не само

се домогва, според автора на статията, до обхватно реалистично изображение на съвременната му действителност, но пресъздава и вътрешната ѝ динамика, движението ѝ към бъдещето, така, както го вижда самият писател. В тази връзка Златаров насочва вниманието си към четирите романа, които очертават според него пътя на социалната еволюция към едно справедливо, без експлоатация и насилие над човека, общество – романите “Вертеп”, “Жерминал”, “Пари” и “Труд”. Първата творба е характеризирана от критика като “страхотна картина на народния живот”, а втората – “Жерминал”, като произведение, в което “се рисува първото покълване на спасителната идея в съзнанието на живущата в романа работническа класа, сепнала се за живот на светлина и добруване”¹⁰. За връх в художественото дело на Зола обаче авторът на статията определя романа “Труд”, където според него е описано възникването и утвърждаването на социалния порядък на едно ново, социалистическо общество. Същевременно включва уговорката, че Зола не е социалист-доктринер, а писател-хуманист, социалното верую на когото е общество в духа на учението на Фурие, съградено върху принципите на демокрацията, човеколюбието и свободата.

Но Златаров не се ръководи в оценката си единствено от еквивалента на смисловата проблематика в творчеството на Зола, а прилага и чисто естетически критерии. Възхищава го художественото умение на романиста да пресъздава с поетически замах движението на човешката маса, да одухотворява “металните чудовища”¹¹ и природния свят. За тази му способност, в която вижда проява на своеобразна романтическа визия у иначе антиромантически настроения теоретик на новия роман Зола, Златаров определя творбите му като “образци на художествено възсъздаване”¹².

Що се отнася до “експерименталната” романна концепция на писателя, Златаров я възприема по-скоро като теоретически оригинална и напълно обяснима като се вземат предвид според него научните пристрастия на епохата – резултат от бързия напредък на естествените науки и в частност на експерименталната медицина. Същевременно е на мнение, че “експерименталните възгледи” за романа отстъпват пред художествения гений на Зола, че произведенията му са по-скоро “социални трактати”, а “експерименталният метод” го ползва, доколкото го предпазва от романтически увлечения и го държи по-близо до живота. Ето какво пише по този повод

критикът: “Сътвори ли Зола “ експериментален роман”? Не, разбира се. Романите на Зола са в известна степен социални трактати, но експериментална метода в тях не може да има. Тоя метод е само умствен – липсва му физическото потвърждение, без което той е невалиден”¹³.

Независимо че не е дело на специалист, литературният портрет на Зола под авторството на д-р Златаров е критически издържан и съдържа редица верни изводи върху творчеството на романиста. Същевременно обаче включва оценки, като по-горе цитираната, които са симптоматични за полагането на една неправилна традиция на рецепцията на френския автор у нас, противопоставяща Зола – теоретика на Зола-писателя, традиция, която за съжаление продължава почти до наши дни.

От началото на века е и краткият очерк на писателя Константин Величков за творчеството на Зола, включен в книгата му с очерци за европейските писатели¹⁴.

К. Величков разглежда литературното наследство на Зола в контекста на натурализма, възникнал според него като реакция срещу субективистичните крайности на романтизма в полза на обективното и научно изследване на фактите. Към най-видните представители на това “течение”, както го назовава, К. Величков причислява и Флобер наред със Зола.

Интересно е, че Величков се доближава до съвременното научно схващане на натурализма на Зола, вероятно под влияние на оригинални критически източници, които може би е ползвал за своите бележки, като се имат предвид познанията му върху френски език. Натуралистичната теория на Зола е представена от нашия писател не като “плоско” фактографиране на действителността, а като опит за извличане на “общи и несъмнени закони” от събраните факти, вероятно има предвид биологически, естественонаучни закони. В същото време К. Величков подчертава, че романите на Зола черпят своето достойнство не от прилагането на тази теория, която според него е собствено защитима в основата си, а от таланта на писателя.

Независимо че очерковите бележки на К. Величков са от най-общ характер, те “хвърлят” и критическа светлина върху автора на “Ругон-Макарови”. Рационалното в тях е стремежът да се разкрият художествените възможности на “експерименталната теория” на романа да обобщава, макар и по посока на психофизическите свойства

на човека. Когато обаче изтъква художествените постижения на Зола, К. Величков ги свързва само с творческата му дарба, възприема ги като един вид надмощие на Зола-писателя над Зола-теоретика.

Константин-Величковата оценка е важна, не само защото стои в началото на критическата рецепция на френския автор у нас, но понеже е подплатена и с авторитета на самия писател, с високата му литературна култура, с владенето на френски език, с възможността да общува с френската литература и художествена критика на място, по време на пребиваването му в Париж и Гренобъл.

Близка до високото мнение на А. Златаров и К. Величков за художественото дело на френския писател е оценката на вече позабравения литературен критик от първите десетилетия на века Иван Радославов. В краткия си очерк на Зола, написан през 1928 г. по повод 25 години от смъртта му, Радославов характеризира автора на “Ругон-Макарови” като “един от великаните на човешкия дух” по повод на романа “Жерминал”, а творчеството му определя като “монумент в такъв огромен мащаб, че и най-непрозорливият и най-предубеденият не може без удивление да го отмине”¹⁵. Но възторгът и преклонението пред “гениалното”, както го определя творческото дело на писателя не му “пречи” да се отзове отрицателно за позитивистичните теоретически възгледи на Зола. “Никои други идеи като тия на позитивизма – пише Радославов – не са се оказали тъй неплодотворни, даже, можем да кажем, вредни. Художникът се откъсваше от естествения източник на своето вдъхновение и се насочваше по пътища, където душата принадлежи не на сърцето, а на хладния самоуверен разум”¹⁶. Радославов обвинява позитивизма в предпоставени идеи, които след това по художествен път доказва, противоположно на истинското изкуство, което възплъщава и изобразява. Отхвърляйки като несъстоятелни според него “есперименталните концепции” на писателя, Радославов отново насочва погледа си към Зола-художника и изказва мнението, че въпреки всичко френският автор остава велико дело. Заслугата принадлежала на романтичката нагласа у твореца.

Независимо че на свой ред плаща дан на естетическите си увлечения (по романтизма и символизма), нашият критик успява да набележи в очерка онези най-съществени черти в творчеството на Зола като социална значимост на идеите, поетичност на изображението, художническо пристрастие, които му отреждат, ако си

послужим отново с мнението на Радославов, едно от първите места в литературата на XIX век.

Хронологически погледнато, следващата по-специализирана оценка за творческото дело на Зола принадлежи на Цветан Минков и Еньо Николов¹⁷. Включена в книгата им по страничен повод – във връзка с историческия преглед на теоретичните и художествените постиги в литературата, тя обаче има повече илюстративен, отколкото научно-оценъчен характер.

След като представят накратко естетическите възгледи на Иполит Тен и Брюнетер, двамата автори насочват вниманието си към творчеството на Зола, за да онагледят принципите на литературния натурализъм. Тази преднамереност ги довежда до елементарно, примитивно обяснение на художествения му подход, независимо че иначе възприемат произведенията му като разновидност на реалистичния роман. Зола изтъквал грубо-сетивното, животинското у човека. Освен това предпочитал да изобразява “долните” слоеве на обществото, което още повече стеснявало художествения смисъл на романите му, понеже ги лишавало от герои. Според Цв. Минков и Е. Николов у автора на “Ругон-Макарови” изобщо липсват герои, възсъздава се предимно човешката маса като колективен герой, а тя не можела да изпълнява подобна функция. За твърдението си използват теоретически аргументи. Понеже романът замествал в ново време епическата форма, център на повествованието вече не е колективната, а персоналната съдба. Не било присъщо на колективния персонаж да изпълнява геройна функция в романна творба, каквато роля му приписвал Зола.

В стремежа си да използват творчеството му за странични доказателствени цели, авторите на книгата не осъществяват пълноценен научен контакт с произведенията на Зола и като резултат изопачават художествената им автентичност. Стриктното придържане към теоретичния казус, между впрочем, е довело и до ограничено схващане за романната форма.

Критическо мнение за романиста Зола изказва и Михаил Арнаудов – в книгата си “Творчество и критика”, публикувана през 1938 година. Нещо повече – видният наш учен посвещава цялата заключителна част на очерка за развитието на европейския роман през XIX век на автора на “Ругон-Макарови”. Арнаудов за съжаление обръща внимание повече на слабостите му, без да открие

същевременно онези стойностни моменти, които го характеризират като забележителен писател. Или, казано по друг начин, критическият поглед на М. Арнаудов спрямо Зола също е еднопосочен и повърхностен.

Най-напред прави впечатление фактът, че ученият се стреми да обясни художественото му творчество с причини от субективен характер. Зола съчетавал “вродено романтическо въображение” с “вкус към циничното”¹⁸, повече му се отдавали “грубите души, инстинктите, суровите страсти”¹⁹. Несправедлива е оценката и за фигурата на човека в романите му. Според М. Арнаудов Зола вижда у човека преди всичко животното и това определяло както песимистичното звучене на творчеството му, така и склонността да преувеличава човешките пороци.

Нашият учен хвали писателя единствено за епическите картини, нарисувани във “Вертеп”, “Жерминал” и “Разгром”, като подчертава, че Зола е силен там, където изобразява масови сцени и живописни подробности. Повече го впечатлява цикълът романи “Четири евангелия” – там според него Зола изоставял мрачните настроения и възхвалявал човешките добродетели – чувството за справедливост, любовта към семейството и труда и др., които ще променят морално и материално френското общество.

Още веднъж може да се изкаже съжаление, че по-дълбокото проникване в творчеството на Зола, когато иначе характеризира като “прославен французин”, е останало извън интересите на големия наш литературовед.

От друг аспект подхожда към френския автор Димитър Б. Митов. Както личи от заглавието на неговата статия “Дарвинизмът в литературата”, включена в книгата му “Световни лица”, публикувана в същата 1938 г., когато излиза и книгата на М. Арнаудов, Митов върви по съвършено различен “критически” път и съответно съвършено противоположна е оценката му за творчеството на Зола. Авторът на статията цели да изясни проблема за влиянието на Дарвиновото учение за “произхода на видовете” върху развитието на литературата и в тази връзка се спира на възгледите и творческото дело на Зола, когато определя като “първият и най-могъщ вплотител на Дарвиновата теория”²⁰ в областта на литературното творчество.

В стремежа си да изтъкне важния принос на еволюционното учение за окончателното откъсване на науката и изкуството от

влиянието на религията, Митов преувеличава значението на Дарвиновите идеи в “експерименталната теория” на Зола и преиначава самата теория, свеждайки я до чисто научна методология в романна форма. Тази погрешна оценка е пренесена и върху романния цикъл “Ругон-Макарови”, който представлява според Д. Митов “грандиозна научна постройка”²¹, чрез която писателят доказвал със силата на могъщото си въображение действието на законите на наследствеността. И отново във връзка с тезата за дарвинизма в литературата Митов определя “експерименталната теория” на Зола за романа като “знаменита” и с големи исторически последици в словесното изкуство. По-нататък в статията ученият отстъпва до известна степен от крайните си твърдения за Зола като “въплотител на Дарвиновата теория” и посочва, че благодарение на реалистичния си талант писателят успява да премине границите на “експеримента” и да постигне забележителни творчески резултати в “Ругон-Макарови”.

Очевидно е противоречието на направените от Д. Б. Митов изводи, плод на критическото му усилие да съгласува по някакъв начин Зола-натуралиста със Зола-реалиста.

В по-късните си публикации върху френския автор изтъкнатият наш учен и специалист по западноевропейска литература Д. Митов коригира част от схващанията си, изложени в тази статия.

Мисли върху творчеството на писателя изказва през 1939 г. и друг известен наш литературовед Георги Цанев. Разсъждавайки върху проблема за правдата в изкуството на романтизма и на реализма в книгата си “Проблеми на днешната българска литература”, между другото Г. Цанев изтъква: “Право забелязват някои, че Зола е дотолкова добър романист, доколкото не е изпълнил точно натуралистичната си програма”²².

Оценката на Г. Цанев е важна, защото отразява преобладаващото мнение за творчеството на Зола през втория период на неговото проникване у нас, ако се съди от извършения по-горе преглед на литературно-критическите отзиви, както и от съдържанието на многобройните кратки оценки за романите му в периодичния печат и предговорите към тях в някои издания.

През изследвания период са отпечатани и три преводни материала върху литературното дело на Зола, единият от които, на Зинаида Венгерова, впечатлява с аналитичните си попадения. Преведен от руски език и публикуван в самостоятелна книжка под формата на

литературен очерк, критическият материал на Венгерова е претърпял две издания до 1920 година²³.

От кратките биографични данни за авторката, поместени преди изложението, научаваме, че е учила в Сорбоната и че през 90-те години на миналия век е публикувала поредица от статии за съвременните европейски писатели, между които и очерка за Зола, в руското списание "Вестник Европы".

Поставила си за цел да представи цялостно, като творец и като личност Зола, Венгерова се спира най-напред върху участието му в съдебния процес срещу капитан Драйфус, което оценява като равно по достойнство с неговото творческо дело. По този повод тя пише: "Деятелната защита на Драйфуса е достоен венец на писателския му подвиг"²⁴.

По-нататък авторката разглежда в критическа светлина теоретичните възгледи на Зола за "експерименталния роман", подчертавайки, че научните амбиции на теорията му са неоснователни, защото душевният живот на човека не се подчинява според нея на такъв вид детерминизъм като този в органическия свят. Според Венгерова обаче писателят сам унищожава научността на собствения си метод, когато го реализира на практика в произведенията си. Аргументира се с широкия обхват на действителността, със смелата критика на обществените нрави и ярката жизненост на художествените типове в романите му. Същевременно авторката обяснява слабите страни, които забелязва в произведенията му, с непреодените докрай "експериментални" идеи.

Независимо че Венгерова механично разделя творчеството на Зола на постижения и недостатъци, в редица случаи тя проявява забележителен изследователски усет.

Така Венгерова посочва, че авторът на "Ругон-Макарови" не само е нарисувал вярна картина на разлагането на обществените нрави, но се е домогнал до социалните причини на това разлагане – красен индивидуализъм и егоизъм, достигнали до степента на озверяване, до робуване на плътските наслади у хората. В това отношение тя предлага и много оригинално тълкуване на епизода с празничния обед у Жервез във "Вертеп". Безкрайното гуляене, ядене и пиене, разнасящите се миризми от ястия, които събират пред дома ѝ съквартирантите – всичките тези подробности, взети в своята съвкупност, символизируют според Венгерова в най-драстична и ярка

форма господството на “апетитите”, на плътските страсти, в описаното от писателя общество.

Венгерова насочва вниманието ни и към друга важна особеност на изобразителния стил на Зола – рисуването на “благодарения порок”, представянето на нравствената деградация без вътрешни сътресения и затова въздействаща по-отвратително и по-ужасно според нея от показването на моралното падение, съпроводено с душевна драма.

Авторката отбелязва и друга характерна за творческия почерк на Зола черта – хиперболизацията на пороците у героите, гигантизма в описанията на здания, магазини, на мината в “Жерминал” и превръщането ѝ в апокалиптично чудовище, способността на писателя да олицетворява и одухотворява вещния свят. Венгерова определя Зола като образцов художник на натюрморта и го сравнява с големите фламандски живописци по уменията му да вдъхва живот на “мъртвите” предмети.

Прави положително впечатление, че в критическите си разсъждения авторката изхожда от взаимовръзката между художествен замисъл и изразни средства. Така в заключителната част на своя очерк тя достига до извода, че благодарение на дарбата си да одухотворява света на вещите, най-живи в романите на писателя са “бездушните предмети” от реалността. Те подчертавали основната според нея идея на “Ругон-Макарови”, че обществото загивало, понеже, останало без идеали, е въздигнало идоли вместо идеали.

Наблюденията на Венгерова върху романия цикъл на Зола изненадват със своята актуалност и проникателност, още повече с факта че са осъществени в началото на века. Но и като аналитичен подход те звучат съвремененно – приближават се до структурно-функционалния анализ.

Разбира се, не всичко у руската авторка може да се възприеме безкритично. Буди възражение например твърдението ѝ, че описаното в “Ругон-Макарови” общество е отъждествено със съвременната западна цивилизация и приписаните му пороци следва да се схващат като присъщи на съвременния човек на Запад. В тази връзка например е обяснено преплитането на натуралистични с романтични похвати в творчеството на Зола – като средство за художествена транскрипция на вътрешния двубой между “хладния разсъдък” и страстния темперамент у съвременния човек на Запад.

Въпреки някои слабости, като литературоведско наблюдение, очеркът на Венгерова притежава сериозни качества и далеч надхвърля скромната задача на един критико-биографичен материал. В интерес на истината трябва да се признае, че този преводен текст съдържа най-компетентната и задълбочена оценка върху творчеството на Зола на български език през изследвания период. Очевидно литературната ни общественост се е заинтересувала от него, щом като е публикуван два пъти.

В самостоятелно издание през същия период излиза друг преводен материал върху Зола – книгата на италианския писател Ед. де Амичис “Емил Зола и Алфонс Доде”; отзиви и оценки за творчеството на френския автор обаче тук не се срещат. Текстът предава разговорите на де Амичис със Зола за писателския му труд, за критиката върху негови творби във френския печат, за творческите му планове и др. Книжката носи атмосферата на непосредствения контакт с писателя, разкрива душевните му вълнения и размисли като човек и творец и безспорно е приближила нашия читател потясно до Зола, създава е по-жива представа за него.

Със същата емоционална атмосфера е наситена книгата на Дениз Льо Блон “Животът на моя баща Емил Зола”, дело на издателство “Д. Гологанов” (1943 г.). Преводът е осъществен от Д. Полянов.

Какви изводи продуцират наблюденията върху втория период на рецепцията на френския писател на наша почва:

Първо, времето от началото на столетието до 9. IX. 1944 година е етап на усилено превеждане и разпространяване на художествените произведения на Зола в България. Популярни са както романите, чието издаване у нас започва оттогава, така и разказите му, които масово се печатат в периодиката. Не се среща обаче нито един превод върху теоретическите и литературно-критическите статии на писателя, изпълващи седем самостоятелни сборника. Индидентно е преведена единствено извадка от книгите му с критически оценки за изобразителното изкуство – част от предговора към сб. “Моите ненависти”. Очевидно “експерименталните възгледи” на Зола за романа и критическите му изяви не са привличали особено българския реципиент.

Второ, литературно-критическият интерес към художествените произведения на френския автор през този период не съответства на

високия им читателски прием у нас. Публикациите от такъв характер са малко на брой и недостатъчно задълбочени. Причините в това отношение са комплексни. От една страна, най-актуалните задачи, стоящи пред младата ни литературна наука, са свързани с критическа преоценка на родната литература, затова чуждата остава на заден план. От друга страна, не е без значение отсъствието на добре подготвени специалисти по френска литература в България. От трета страна, трябва да се вземе обезателно предвид въздействието, което е упражнявало като въздържач фактор самото авторово творчество – предмет на литературния спорове и в собствената му родина.

Трето, за сметка на по-специализираните литературно-критически оценки върху Зола широко се публикуват отзиви за произведенията му, биографични бележки и материали, свързани със събития от жизнената и посмъртната му съдба на писател и гражданин и по повод на всички юбилейни годишнини.

Четвърто, пак по това време се формира тенденция на противопоставително възприемане на художествените и теоретическите изяви на Зола, превърнала се по-късно в устойчив белег на рецепцията му у нас.

Пето, по същото време се полага началото на една колкото неправилна, толкова и вредна рецептивна практика, за съжаление твърде дълго просъществувала, а именно да се пишат и публикуват критически материали върху още непреведени на български език чуждоавторови текстове и като последица да се култивира спрямо тях мнение-априори у българския читател.

Третият етап според възприетата от нас периодизация на проникването на френския писател в България хронологически се разполага между датата 9. IX. 1944 г. и настоящия момент и е в непосредствена зависимост от развитието на духовните процеси в условията на двете социално-исторически промени, извършени у нас, на 9. IX. 1944 г. и по-късно на 10. XI. 1989 година. Условно може да се раздели на три подпериода: първи подпериод – край на 40-те години, втори подпериод – от 60-те до 90-те години и трети подпериод – началото на 90-те години. Появилата се темпорална празнота между първия и втория подпериоди ще определим условно като гранична времева зона между тях. Тя обхваща 50-те години, когато в продължение на близо десетгодишен период от време не е публикувана нито една творба от Зола.

Първият подпериод на рецепцията на Зола у нас е съвсем кратък – от 1944 г. до 1949 г.

Непосредствено след 9. IX. 1944 г. и края на войната на предна позиция в литературата ни излиза антифашистката тема, затова интересът към творчеството на френския автор позаглъхва, но скоро се възобновява с нова сила. В продължение само на една година – през 1946 г. – са издадени пет заглавия от Зола, а през следваща година излизат още две заглавия. Така до 1949 г. романният цикъл “Ругон–Макарови” е попълнен с отпечатването на “Женско щастие”, претърпял същевременно две издания за две години, и отново се преиздават романите “Доктор Паскал”, “Париж”, “Човекът-звяр”, “Труд” и “Жерминал”. В нови преводи се появяват на книжния пазар “Мечта” и “Една любовна страница”.

Както личи от заглавията, първите публикувани след 9. IX. 1944 г. творби на Зола с малки изключения (“Труд” и “Жерминал”) стоят встрани от социалната проблематика. Причината вероятно е в обстоятелството, че книгоиздаването все още не е одържавено и подборът на отпечатаните заглавия зависи до голяма степен от предпочитанията на частните издатели.

Прави впечатление и друг факт – рязко спада по това време интересът към разказите на Зола. До 1949 г. излиза само една творба в периодиката – разказът “Раменете на маркизата” под заглавие “Маркизата”. Наблюдаваният отлив от разказното творчество на писателя е характерен и за целия съвременен период на литературното му присъствие у нас и понастоящем процесът е доведен докрай. След 1960 – 1962 г. не се е появил нито един разказ на Зола в периодичния ни печат. Вероятно като плод на личната инициатива на преводача Н. Шивачев излезе малка книжка с четири разказа от писателя през 1977 г. (“Празникът в Коквил”), непоследвана обаче от други издания. Авторитетът на Зола като романист очевидно постепенно е изместил на заден план интереса към проявите му в кратката белетристична форма, за да се стигне до съвременната ситуация на абсолютно елиминиране на разказвача Зола в сега функциониращия модел на рецепцията му у нас. За формирането на този модел допринася и продължително действалата на наша почва рецептивна политика на избираност спрямо преводите върху Зола, обвързана с идеологическите задачи, които тази политика имаше да решава в периода след Девети септември.

В границите на наблюдавания времеви отрязък (1944 – 1949 г.) броят на преводачите на творби от автора на “Ругон-Макарови” се увеличава с още три имена. В 1946 г. Алфр. Керемидаров и Дора Белчинска осъществяват нови преводи съответно на романите “Една любовна страница” и “Мечта”, а Янко Богоев превежда за първи път на български език романа “Женско щастие”. Можем да се доверим на преводите им, като се има предвид, че първите двама се налагат като преводачи от френски език.

В периода непосредствено след Девети септември отсъстват критически отзиви и оценки за творчеството на Зола, ако изключим кратките бележки за художествения му метод, включени по друг повод в книгата на Пантелей Зарев “Литературата като познание”.

Продължава обаче традицията да се отбелязват важните дати, свързани с творческото и гражданското дело на писателя. По повод годишнината от началото на процеса “Драйфус”. Д. Б. Митов помества в книгата си “Очерки и критика”, отпечатана в 1946 г., статия под наслов “Емил Зола и аферата “Драйфус”, а в. “Народен фар” публикува материал със заглавие “Някога той обвини”.

Кратките разсъждения на Пантелей Зарев за художествения подход на Зола в цитираната по-горе книга не се различават от съществуващия дотогава модел на критическа рецепция на творчеството му у нас, разграничаващ художника Зола като талантлив пресъдател на обществените нрави от теоретика Зола, чиито “експериментални идеи” П. Зарев по-специално възприема като снижение на реалистичните принципи в литературата. По-интересно е заключението на нашия учен за периода на натурализма като гранично време, след което започвала според него “една истинска епоха на литературен регрес”²⁶. Очевидно то е инспирирано от прилагането на идеологически критерии.

Обгледания начален етап на съвременното творческо присъствие на Зола у нас можем да означим като преходен както по отношение на преимуществено насочващия се интерес към романите на писателя, така и във връзка с тематичния подбор на публикуваните от него художествени творби. Поради факта, че голяма част от издателствата са все още частни, в книгоиздателската практика върху Зола продължава да се чувства влиянието на читателския вкус, характерен за периода в навечерието на Девети септември и войната. Преобладава отпечатването на творби с по-частна или специфична

проблематика като романите “Мечта”, “Една любовна страница” и “Човекът-звяр”.

Що се отнася до критическото възприемане на творчеството на Зола, началният период е твърде кратък и твърде много са актуалните задачи пред нашата литературна общественост непосредствено след Девети септември, за да се появят по-значителни оценъчни текстове върху неговите произведения.

През 50-те години, както отбелязахме по-напред в изложението, у нас не е издадена нито една творба от автора на “Ругон-Макарови”. Господството на догматичните норми в културния ни живот след Девети септември и особено в периода на “култа” явно е наложило “табу” върху публикуването на книги от Зола, поради принадлежността му към натуралистичната школа, смятана тогава за упадъчно явление в литературата. Но в същото време културната ни общественост не изменя на традицията да се отбелязват по-значимите дати, свързани с името му. Седем периодични издания отпечатват материали по повод на петдесет и петдесет и пет годишнината от смъртта на писателя през 1952 г. и съответно през 1957 г., между които сп. “Септември” и вестниците “Работническо дело”, “Народна младеж”, “Народна армия” и “Литературен фронт”. Автори на публикациите са известни наши учени и писатели като Д. Б. Митов, Г. Димов, Д. Мантов и др. Всички те подчертават реалистичната сила на творчеството му и гражданския подвиг на Зола по време на процеса срещу Драйфус.

Отделни материали във връзка с екранизации по негови произведения в европейското кино и по повод представяне на драмата му “Наследниците на Рабурден” на българска сцена през 1958 г. се появяват в специализираните ни списания “Филмови новини” и “Театър”. Единствената по-съществена публикация с критически характер върху творчеството на Зола през това време е очерковият материал на Д. Б. Митов, включен в книгата му “Борци за мир и демокрация” (1957 г.). Но сам по себе си очеркът не внася нов шрих в тълкователния модел на произведенията на френския автор у нас. Митов набляга върху реалистичните страни на романия цикъл “Ругон-Макарови” и критикува “експерименталните” възгледи на писателя²⁷.

Вторият подпериод на съвременната рецепция на Зола в България обхваща, както беше посочено по-горе, времето от началото на 60-те години – когато отново започват да се появяват преводи

върху автора на български език – до края на 80-те години. Наблюдаван в диахронно-сравнителен план, този период е най-продуктивният в аспекта на по-цялостното творческо и критико-оценъчно присъствие на френския писател у нас. Причините се коренят в сравнително по-благоприятния духовен климат, установен в България след т. н. “априлски пленум”, а по-късно – в обективното отваряне към света с приближаващия крах на тоталитарната комунистическа система.

По обясними мотиви най-издавани през периода са най-социалните романи на Зола “Жерминал” и “Вертеп”. За около две и половина десетилетия “Жерминал” е публикуван пет пъти в три различни превода, а “Вертеп” – четири пъти в два превода. Но наред с тях в началото на 70-те години се появява преводът на романа “Терез Ракен”, творба от ранния период на художника, периода на “чистия” натурализъм, която в продължение на 10 години претърпява три издания. За проявеното внимание към романа допринася и френската филмова адаптация, възприета с особен интерес от нашата публика. През същия период излизат още седем романни заглавия от Зола в съвременни преводи, между които е представен за пръв път на българския читател романа “Радостта да се живее”, появява се и малък сборник с четири разказа от писателя под наслов “Празникът в Коввил”. Публикациите върху творчеството на Зола обаче не следват единна издателска линия и не целят да представят в някакъв ред произведенията му, а възникват като персонална инициатива на отделни наши книгоиздателства, продиктувана от тематичната им насоченост. Така Профиздат отпечатва романите “Труд” (1978 г.) и “Пари” (1985 г.), Воениздат – “Разгром” (1979 г.), издателството на БЗНС – “Земя” (1986 г.) и т. н.

В средата на 80-те години издателството “Народна култура” предприема по-цялостно запознаване с творчеството на френските романисти на XIX век и в тази поредица след книгите с избрани творби на Стендал, Балзак, Флобер идва ред и на Зола. В шест тома са представени десет от романите и част от извънхудожествените му съчинения. Пролічвава амбицията на издателството да покаже творчеството на Зола в различните му аспекти – пръв по рода си жест в книгоиздателската практика върху произведенията на автора у нас. В шестте тома са включени творби с различна смислово-тематична насоченост и изобразителна стилистика. Освен това поредицата въвежда романи, които се публикуват за пръв път след

9. IX. 1944 г. – “Плячката”, “Търбухът на Париж” и “Нана” и три романа, издадени за пръв път след 1960 г. – “Мечта”, “Човекът-звяр” и “Доктор Паскал”. Същевременно българският читател получава най-сетне възможност да се запознае с макар и малък дял от теоретичното, литературно-критическо и публицистично наследство на писателя, както и с част от писмата му, включени в последния, шести том на избраните творби.

Като “плюс” следва да се отбележи фактът, че специално за нуждите на изданието са реализирани нови преводи на “Вертеп” и на “Жерминал” и са осъвременени преводите на романите “Терез Ракен” и “Възходът на семейство Ругон”. При това за преводачи са привлечени утвърдени имена в преводаческото изкуство и познавачи на френски език като Пенка Пройкива, Мария Масларова, Дора Попова, а наред с тях участват и надеждни млади преводачи като Жанет Узункова, удостоена с награда за превода на “Жерминал” (1987 г.).

Накратко шесттомната поредица е най-промисленото като издателска концепция, най-комплексно като изява на творческата многоликост на писателя, най-сериозно като изпълнение, предвид качеството на съвременните преводи и снабдяване на текстовете с аналитичен коментар, издание върху съчиненията на Зола не само в наблюдавания период, но и по цялото протекание на рецепцията му у нас.

Ако обаче сравним периода 60-те – края на 80-те години с този преди 9. IX. 1944 г. по броя на публикации върху художествени творби на писателя ще забележим, че той отстъпва на предходния период както по обем на отпечатаните заглавия, така и по линия на издаването им. Липсва цялостно представяне на “Ругон-Макарови”. Пет романа (“Женско щастие”, “Врящото гърне”, “Завоюването на Пласан”, “Страница на любовта” и “Творбата”) от дведесеттомната поредица остават отвъд полезрението на съвременния български читател. Отсъстват нови преводи върху другите два романни цикъла – трилогията “Лурд”, “Рим”, “Париж” и четирилогията “Четири евангелия”, с изключение на романа “Труд”, както и върху ранните творби на Зола – романите “Изповедта на Клод”, “Мадлен Фера” и др. и сборника с разкази “Приказки на Нинон”.

Независимо че книгоиздаването през наблюдавания период, особено през 70–80-те години, разширява значително хоризонта и времеобхвата на преводната литература у нас, все пак то далеч не

успява да задоволи читателските потребности, като се има предвид дълго време действалите и продължаващи тогава да действат, макар и редуцирано, идеологически ограничителни, както и не големите възможности на централизираното му управление. Така се обяснява и фактът, че въпреки не малкото издателски инициативи по отношение на творби от Зола изследваният период не достига равнището на този до 9. IX. 1944 г. и същевременно осезателно изостава от засвидетелствания, чрез бързо изкупуване на произведенията му, читателски интерес към френския класик у нас.

Литературно-критическото внимание към автора на "Ругон-Макарови" също не съответства през периода на радушния му рецептивен прием на наша почва. Творчеството му някак остава извън обектива на чуждолитературната ни историческа наука. Това не означава, разбира се, че не се пишат статии за Зола, че въобще отсъстват публикации с оценъчен характер върху неговите творби. Но те не са резултат на системен и последователен литературно-критически интерес към произведенията му, а възникват по повод, спорадично, и най-често имат обзорно съдържание. С множество такива материали в периодиката са отбелязани 120- и 140-годишнината от рождението на писателя съответно през 1960-та и 1980-та година.

Между публикациите с очерков характер най-голям интерес в хронологичен план представляват статиите на двамата изтъкнати наши специалисти по западноевропейската литература Димитър Митов и Александър Пешев, включени в книгите им с учебно предназначение.

Възприел творческо-биографичния принцип на изложение, в началото на очерка "Емил Зола" в книгата си "Западноевропейската литература след Парижката комуна"²⁹ Д. Б. Митов се спира накратко върху жизнения път на писателя, като специално набляга върху участието му в делото "Драйфус", представя натуралистичната му теория в критическа светлина и дава най-обща характеристика на ранните му творби. Във връзка с преобладаващите там психофизиологични теми и натуралистични идеи Митов справедливо подчертава, че подобно откъсване от социално-нравствени проблеми се среща рядко в художествената практика на автора на "Ругон-Макарови". Но независимо от това си съждение Митов разделя по-нататък романната поредица на две групи творби – романи, в които Зола плаща данък според него на натуралистичната си теория и романи, в които

се изявява като писател-реалист. Към първата група причислява “Търбухът на Париж”, “Завоюването на Пласан”, “Грехът на абат Муре”, “Нана” и др., към втората група – “Възходът на семейство Ругон”, “Плячката”, “Негово превъзходителство Йожен Ругон”, “Жерминал” и т. н. Деленето е твърде произволно и абстрактно, щом два толкова близки в идейно и стилово отношение творби като “Завоюването на Пласан” и “Негово превъзходителство Йожен Ругон” са разпределени в две противоположни групи. Въобще в целия очерк личи склонността да се отграничат две тенденции – реалистична и натуралистична – в творчеството на писателя. Митов прокарва рязка граница между “експерименталните възгледи” на Зола и социално-ангажираните му романи, без да отчита художествената им специфика. Поради това, независимо че очеркът за автора на “Ругон-Макарови” е поместен в раздела за литературния натурализъм, произведенията от първата група са интерпретирани изцяло в реалистична светлина.

Не може да се отрече, че голяма част от изводите на Митов са правилни и създават вярна представа за зрелите творби на Зола като художествен документ на всестрания упадък на социалните нрави в периода на Втората империя във Франция. Така например авторът на очерка изтъква, че в “Плячката” е пресъздаден типа на имперския спекулант-авантюрист, в “Негово превъзходителство Йожен Ругон” – политическият авантюризм като образ, характерен за облика на имперските политически нрави, в романа “Творбата” – деградацията на изкуството в условията на тотална духовна криза при Имперския режим и т. н.

Верни само по себе си, тези изводи обаче са непълни, остава да зее смислова празнота, защото в анализа не е зачетен свособразният художников подход, инспириран от възгледите на писателя-натуралист.

От това незачитане е пострадал най-вече анализът на “Жерминал”.

Противоположно на семантичната знаковост на текста, визираща прехода от стихийна към осъзната социална съпротива у наемните работници, “Жерминал” е интерпретиран като творба за борбата на “осъзналите се работници, решили да строшат веригите на робството”³⁰.

Недостатъците на цитирания очерк произтичат от ограниченото тълкуване на художествените инвенции на Зола, от

стремежа непременно да бъдат "очистени" от натуралистични "примеси", за да "засият" с реалистичен "блясък" – една дълго пребиваваща литературно-критическа тенденция у нас, както неведнъж беше посочено, за съжаление отчасти витална и досега.

Друго методика прилага Александър Пешев в очерковата си статия "Емил Зола", включена в книгата "Западноевропейската литература от Парижката комуна до Първата световна война"³¹. Той изоставя традицията на по-цялостно творческо представяне на автора в полза на изборния, но по-обстоен интерпретативен подход. След обзорните бележки за жизнената съдба, за естетическите възгледи на Зола, снабдени с критически коментар, за възникването на "Ругон-Макарови" Пешев насочва вниманието си по-специално върху "Вертеп" и "Жерминал". Изборът е продиктуван от социалната значимост на романите.

Новото в статията на А. Пешев, иначе изпълнена с описателно-аналитични средства, е стремейт да се обясни своеобразието на художествения подход в двете творби. И в тази насока са постигнати резултати.

За пръв път в наш критически материал се говори за двойна – социална и психофизична, детерминираност на геройното поведение и тази концепция е изпробвана върху образите на персонажи като Купо и Жервез, откросни са и фигури, градени по съвършено различен начин, като идеализирания образ на Гуже и др.

Интересен е опитът на учения да превъзмогне стеснението критическо умонастроение спрямо творческите принципи на Зола у нас с по-обективно аналитично решение, включващо спектър от изобразителни тенденции. Според Пешев романната поетика на Зола е своеобразно съчетание на натурализъм, реализъм, символизъм и импресионизъм с надмощие на една или друга тенденция в различни случаи.

Изказаното мнение обаче се съпровожда от недотам убедителни изводи. В цялост творчеството на писателя е тълкувано като резултат на непрестанна вътрешна борба между Зола-художника и Зола-теоретика на натуралистичния роман, в която победа удържа художникът, т. е. реалистът Зола. Така авторът на статията сам влиза в противоречие с началното си твърдение за многообразния характер на творческите позиции у писателя.

Между научните публикации критически интерес представлява студията на Павлина Павлова върху романа “Жерминал”³².

По своята същност изследването е опит да се изтъкнат художествените постижения на Зола в тази творба от гледна точка на марксистките постановки за литературния реализъм. За целта на анализ са подложени основните компоненти на повествователната структура на “Жерминал” – сюжет, композиция, персонажи и т. н.

Студията съдържа и редица ценни наблюдения, свързани с избраната жизнена ситуация в творбата, с характеристиките на романната колизия, на стилно-изобразителните средства и др. Но приложеният едностранен подход, амбицията да се подведе текста под реалистичен знаменател са попречили да бъде изяснено тъкмо това, което е началната цел – особенният реализъм на “Жерминал”. Оттук следват и неблагоприятията в статията – и по отношение на проблема за сюжетния център на романа, видян в класовия конфликт, и във връзка с композицията, определена като драматическа без достатъчно основание, и по въпроса за сюжетната и смислова функция на персонажите и др., както и по отношение на смисловото послание на творбата. “Жерминал” за пореден път е наблюдаван не като роман за началото на пролетарската борба, а като творба за организираната класова борба на пролетариата. Същевременно в проучването не са засегнати редица важни аспекти на романия текст като например ролята на Етиен във фабулното действие, смисълът на епизода с предумишленото наводнение на мината, на сцената с убийството на Шавал и др.

Разработката на П. Павлова е ефикасна в провокативно отношение. Тя стимулира изследователското дирене по посока на нов, по-обективен прочит на “Жерминал” на наша почва.

В контекста на гореказаното внимание заслужава кратката, но дълбоко съдържателна статия върху романа на Христо Тодоров. Включена в университетски учебник по френска литература³³, тя въвежда няколко теоретично-аналитични проблема с ключова стойност за научното му изучаване.

Най-напред е акцентуван фактът, че Зола е първият автор във френската литература, който поляризира понятието “общество”, възприемано дотогава като неразчленимо цяло “и тази реалност, досега неразделна, се разчленява на две противоположни части: Пролетариат и Капитал”³⁴. Именно това нововъведение заставя писателя

според Тодоров да пресъздаде двете противоположни части на обществото като колективни персонажи. Пак в тази връзка Тодоров очертава теоретичния модел на героя в литературата и го съпоставя с колективния образ на миньорите, откъдето е видно, че в началото на романа миньорите все още не притежават героен статус, тъй като са обрисувани като анонимна и пасивна маса, т. е. като антигерой.

От учения е забелязано и друго нововъведение в “Жерминал” – за пръв път в романа на XIX век героят е ситуиран в хармония, а не в опозиция със средата си (образът на Етиен), откритие, с важни аналитични последици за по-ефективно определяне на романните функции на работника от Лил.

Разсъжденията на Тодоров са актуални за чуждолитературната ни наука, понеже снабдяват с гледна точка за по-успешна критическа интервенция спрямо творбата и най-напред във връзка с главната ѝ тема, традиционно превратно формулирана у нас. Ако се изразим в стила на Хр. Тодоров темата на “Жерминал” би звучала така: героизиране на колективния образ на пролетариата, превръщането му в романен субект – защото за един истински художествен конфликт са необходими действащи лица, а не имперсонална маса.

Друга публикация, представляваща безспорен интерес, е статията на известния наш естетик Димитър Аврамов³⁵. Тя има теоретичен характер, визира натуралистичната естетика във Франция и в тази връзка хвърля обилна светлина върху художествено-естетическите възгледи на Зола. Написана с научна компетентност и ерудиция, студията е първият сериозен печатен материал върху литературния натурализъм и в частност върху теоретичните идеи на Зола у нас. Парадоксално е, че се появява точно 80 години след датата на първоначалното проникване на френския писател на наша почва.

По обясними причини в първата част на статията доминира историко-познавателният подход. Проследен е обстойно генезисът – социално-исторически, идеологически, художествено-естетически – на натурализма във френската литература и подробно са изложени основните положения на позитивистката философия на Огюст Конт и на възникналата на нейна почва естетика на Иполит Тен. Като поставя във връзка духовните явления, Д. Аврамов проследява развитието на идеята за сближаване на художественото с научното познание и на литературна почва – от Льоконт дьо Лил, през Флобер и братя Гонкур до Зола.

В крайна сметка авторът на статията убедително аргументира възникването на натуралистичната школа във Франция, тълкува го не като някакъв естетически прецедент, а обратно, като закономерен резултат на общата духовна атмосфера тогава и на стремежа на художествените творци да постигнат безусловната достоверност на науката в литературното изкуство.

Втората част на студията фокусира вниманието върху “експерименталните” възгледи за романа на автора на “Ругон-Макарови”, като представя и непосредствения им вдъхновител – идеите на френския учен-физиолог и патоанатом Клод Бернар, развити в съчинението му “Въведение в експерименталната медицина”.

Благодарение на статията на Д. Аврамов българският читател най-после получава възможност да се запознае, макар и опосредствено, през погледа на изследвача, с основните теоретични идеи на Зола, засягащи както характера на творческия процес, така и всички компоненти на романната структура: отказ от въображението като водещо начало в художествено-творческия акт в полза на логическото навързване на житейски факти, простота и естественост на интригата и стила на изразяване, чувство за реалност, т. е. за вярност към природните закони, обективизъм на авторското присъствие в творбата и т. н.

Същевременно “експерименталната теория” на Зола не е представена като умозрителна конструкция, застинала в неподвижност и не търпяща промени. Д. Аврамов изтъква, че самият Зола покрай изучаването на живота, покрай жизнения опит коригира някои теоретични крайности и на първо място самоцелното описание на “експериментални” факти. Той сам се проникнал от идеята, че художникът трябва да съдейства за поправяне на социалното зло, че трябва да се превърне в експериментатор-моралист. Да поучава чрез “експеримента”. С това ново разбиране на творческата задача, авторът на статията свързва стремежът на Зола да изследва въздействието на средата върху индивида в романите си от зрелия период, но както Аврамов правилно забелязва, в теоретическите му съчинения “средата” по-скоро се възприема по примера на Тен като физически, а не като социално-исторически феномен. Истинското самопреодоляване на натуралистичните идеи у Зола се осъществява според нашия критик най-вече в романите му, където пак според него писателят влиза в ролята на безкомпромисен нравоописател на френското

буржоазно общество и то не само от епохата на Втората империя.

В заключителната част на статията е проявен стремеж за обективна оценка на натуралистичната естетика и литературна школа във Франция и в частност на теоретичните възгледи на Зола.

Аргументирайки се с изказвания на Тен и на Зола, Д. Аврамов отхвърля обвиненията спрямо натурализма във фактографичност и в отсъствие на индивидуален авторов почерк като несъстоятелни и подчертава, че те са повече плод на субективни пристрастия, отколкото на трезва преценка. Същевременно Аврамов критически се отнася към концептуалното ядро на натуралистичната доктрина. Според него натурализмът е “порочен метод на художествено творчество, защото той доведе до абсурдна крайност принципите на своя предшественик – реализма”³⁶. Има предвид психофизическата метаморфоза на реалистичния принцип за правдоподобие у натурализма.

Изказаното мнение обаче не му пречи да забележи и положителни страни в художествената практика на френската натуралистична школа – разширяване на предметния хоризонт на романа, разкриване на нови аспекти в психологическия образ на човека, прилагане на по-адекватни средства за изразяване на новото, модерно светоусещане на човека-обитател на големите градове и не на последно място – борбата срещу мистиката и спиритуализма, срещу необузданите пориви на въображението и самоизлиянията на романтизма.

Статията на Д. Аврамов е ценна за литературната ни общественост не само от познавателна гледна точка, но и поради обстоятелството, че спомага да се надмогне в някаква степен преубеждението спрямо натурализма като упадъчно течение, което пречи и на обективния критически подход към творческото наследство на Зола у нас. И все пак авторът ѝ е повлиян от идеологизираните представи за литературното явление в това число и от възприетото дистанциране на теоретика и художника у автора на “Ругон-Макарови” в марксисткото литературознание.

За творческата рецепция на един чужд писател значителна роля играят критическите бележки – предговори и послеслови, съпътстващи издаването на произведенията му. Чрез тях широката читателска аудитория навлиза в художествения свят на автора и затова не е без значение от кого и как е представен в придружаващите книгата му

текстове. Още повече в случай като този със Зола, когато предарителните представи могат да подведат читателското мнение.

През наблюдавания съвременен период от 60-те до края на 80-те години са излезли четири предговора и шест послеслова към публикации върху творби на френския автор у нас. И веднага следва да се изтъкне фактът, че за техни автори са привлечени известни наши специалисти по западноевропейска литература като Ал. Пешев, Л. Стефанова и С. Хаджикосев, добре запознати с творчеството на писателя.

Два от предговорите са написани от Ал. Пешев – към изданието на “Жерминал” през 1974 г. и на “Вертеп” през 1979 година. Те съставляват централната част на очерка му за Зола, включен в книгата “Западноевропейската литература от Парижката комуна до Първата световна война”, който представихме по-горе, затова тук няма да го разглеждаме. Както беше отбелязано, Ал. Пешев анализира двата романа като художествен смисъл и творчески подход и по този начин помага на читателя да вникне по-дълбоко в свособразния изказ и стил на изразяване у Зола.

Осмилен като въведение към проектираната от издателство “Народна култура” тритомна поредица с шест романа от цикъла “Ругон-Макарови”³⁷ и включен в първия том, предговорът на Людмила Стефанова цели да представи по-цялостно Зола – не само като писател от голяма величина, но и като достоен гражданин, като личност и човек.

В началото на уводния текст авторката се спира подробно върху участието на Зола в делото срещу капитан Драйфус, подчертава будната му гражданска съвест и мъжествено поведение по време на процеса, цитира изказвания по този повод на видни френски писатели и общественици – така се създава осезателна представа за обществено-политическата атмосфера във Франция по това време, за да се открие още по-ярко гражданският подвиг на писателя.

След това вниманието е насочено към човека Зола, проследени са накратко ранната му житейска съдба, пътят на творческото съзряване и формирането на личностните му качества, увлечението по науката, за да се изтеглят нишките, които свързват писателя с грандиозното дело на творческия му живот – романната поредица “Ругон-Макарови”. Л. Стефанова убедително доказва, че “Ругон-Макарови” не възникват като плод на любовта към славата или като

средство за художествено възплъщение на “експерименталните” му идеи, а са резултат на цялостното развитие на Зола като личност, като писател и гражданин.

Самия двадесеттомен романен цикъл, обхващащ живота на четири поколения Ругон-Макарови, представители на всички обществени съсловия във Франция през втората половина на XIX век, Стефанова разглежда като свособразна епопея на новите времена в сполучливо сравнение с древния епос по размах на изображението, по изобилие на персонажите, по богатство на фабулите, на характерите, на човешките страсти и стремежи, по интерес към универсалните проблеми на човешкото битие.

Специално място по-нататък е отделено на конкретно-историческия аспект на “Ругон-Макарови”. Набелязани са основните теми, които според авторката придават истинския смисъл на социалната епопея на Зола – девалвация на нравите, оголване на егоистичните интереси, разоряване на дребните собственици под натиска на едрия капитал, положението на народа-жертва на безогледното натрупване на богатство, темата за борбата между труда и капитала и т. н.

В предговора е включен и въпросът за стилово-изобразителните принципи на Зола. Засегнати са редица проблеми като пластичното изобразяване на психически реакции, образно-сетивното оформяне на средата, трансформацията на предмети и явления в антропоморфни същества и др., но тези особености не са анализирани в контекста на специфичната авторова визия. Персонификацията на образи като мината в “Жерминал”, изразяващи в един от основните си художествени аспекти биоизоморфното възприемане на света у Зола, от Стефанова са обяснени единствено в социално-философски план.

Написан с вещина и положително пристрастие, предговорът на Л. Стефанова създава благоприятни условия за литературен контакт на българския реципиент с произведенията на Зола, но така и не дава отговор на въпроса, който просветеният читател би си задал – защо все пак френският автор е известен като писател-натуралист?

Четвъртата уводна статия принадлежи на С. Хаджикосев и е включена в първа книга на шесттомната поредица с избрани творби от Зола. Новото в този предговор в сравнение с предходния на Л. Стефанова е включването на нови научно-познавателни моменти във връзка с жизнената и творческа съдба на писателя и с опита да се отстранят някои предубеждения спрямо натурализма като естетика на грубото, низкото, отвратителното в живота.

Поднесен компетентно и умело, от позицията на една по-съвременна гледна точка спрямо творчеството на френския автор, предговорът на С. Хаджикосев създава сравнително достоверна представа на Зола като личност и творец. Като тълкуване обаче и този литературно-критически текст не преминава отвъд границата на установената у нас рецептивна традиция спрямо писателя и според него художническият гений на Зола "стихийно и непреднамерено руши правилата, създавани от Зола теоретика"⁴⁰. Според автора на предговора силата на художника е в широтата и пълнотата на конструираната в "Ругон-Макарови" картина на френското общество от епохата на Втората империя, т. е. в рамките на творческата му изява като писател-реалист.

Послесловите в шесттомната сбирка, дело на Гено Генов, са пръв опит в сферата на литературната ни критика върху Зола за подетайлен и по-прецизен аналитичен прочит на отделни автори произведения. Написани с литературоведска ерудиция и проникателност, макар и изпълнени в традиционния контекст на научното възприемане на Зола у нас, послесловите са ефикасно средство за по-адекватно приближаване до внушенията, продуцирани от художествения дискурс на писателя. Особено ценни са коментарите върху образната стилистика на разглежданите творби и въведените в текстовете мнения на изтъкнати чужди специалисти в областта на научната критика върху Зола⁴¹.

Накрая, за да бъде пълна картината на литературно-критическата рецепция на автора на "Ругон-Макарови" в наблюдавания отрязък от време у нас, следва да се включат в някои публикации на пиещата тези редове. Публикациите имат за задача да потърсят по-актуален научен прочит на творбите на Зола и взети в цялост отразяват избистрянето на концепция за художествена многоплатовост на романия цикъл, развита по-късно в дисертационен труд⁴².

След 60-те години интересът към Зола в родината му и въобще на Запад преживя нов ренесанс във връзка с възникването на интерпретаторски школи, предлагащи нови методологически подстъпи за обяснение на творчеството му. Внушително нараснаха там преизданията на съчиненията му, обнови се и активизира научната интервенция спрямо тях. Бяха създадени специализирани изследователски центрове в Париж и в Торонто, рязко се увеличи броят на критическите публикации върху творби на Зола, ежегодно се

провеждат международни научни семинари по проблеми на творчеството му, периодично излиза списание по въпросите на натурализма и т. н.

Литературната ни общественост обаче не получи дори отчасти достъп до тази критика. В границите на изследвания период на български език са преведени само два чуждоезични текста върху автора на "Ругон-Макарови". И двата текста са преимуществено биографични по съдържание, а по форма – белетризирани жизнеописания, допълнени с литературно-критически коментар на художествените му творби.

Първият от тях с оригинално заглавие "Жизнь Золя" принадлежи на тогава съветския литературовед Алексей Пузиков. Част от книга с портрети на френски писатели, преводът излиза като самостоятелно издание през 1972 г. в библиотечната поредица "Световни лица" на издателство "Народна култура" под заглавие "Зола" и е реализиран от преводачката Манон Драгостинова.

Както личи и от заглавието на библиотечното издание, в което е включен, преводът е осъществен с познавателно-популяризаторска цел. И действително той запълва много бели петна в рецепционната картина на автора на "Ругон-Макарови" у нас. За пръв път на български език излиза по-подробна и цялостна негова биография, при това съдържаща редица неизвестни за масовия читател сведения за личния живот и за етапите на творческото му формиране, за предисторията на създаване на произведенията му, за начина на писане у Зола, за обществения отзвук на творбите му. За пръв път също така на наша почва се появява критически преглед на целокупното творчество на писателя. А образният език, на който е написан преводният материал, му придава наред със сериозно-познавателният и четивно-занимателен характер.

Ако го наблюдаваме с критически поглед, биографично-творческия очерк на Пузиков е изпълнен в традицията на марксистското литературознание, акцентуващо върху социалния фактор в обяснението на жизнената и литературна съдба на писателя и неизменно опитващо се да шлайфа до реалистичен "блясък" натуралистичните идеи в произведенията му.

Вторият биографичен преводен текст върху Зола е от френския автор Арман Лану и е осъществен по третото издание (1978 г.) на книгата му "Bonjour, Monsieur Zola". Излиза от печат през 1987 г. без

промяна на заглавието в оригинала “Добър ден, господин Зола”. Езиковата адаптация на превода е на Констанца Дянкова, а заслугата за публикуването му – на издателството на БЗНС. Явно начинанието не е случайно, тъй като същото издателство отпечатва предходната година романа на Зола “Земя”.

Писател по призвание и по професия, Лану не се е отдал на изблиците на въображението си, а го поставя в служба на фактите. С респектиращ обем от 500 страници и опряна върху стабилен библиографски апарат, биографичната книга на Лану изгражда образа на Зола като човек, гражданин и творец на широка документална основа. В нея са използвани много архивни материали, дневници, спомени на съвременници, мнения на литературни критици, което несъмнено усилва познавателната ѝ стойност. Интерес в книгата представляват и авторските разсъждения за творческата еволюция на Зола, за критическия подход към романите му, за някои страни на поетиката им, свързани с композицията, с изобразителния стил, с научните прозрения на автора на “Ругон-Макарови”.

Лану например твърди, че биографичният принцип на тълкуване е способен да обясни редица важни аспекти на литературния феномен у Зола като творческия подтик за създаване на романия цикъл и на еротичните моменти в него. Така той смята, че за първооснова на цикъла е послужила не наследствеността, а волята за могъщество на самия автор. Колкото до научните идеи, които използвал, те били необходими, за да се “циментират”⁴³ отделните части на поредицата в едно цяло.

Еротичният уклон в творбите му пък е обяснен със сексуалното въздържание, на което писателят доброволно се подлага в личния си живот.

Впечатлява и еволюцията, която Лану набелязва, отново на биографична основа, в творческия път на автора на “Ругон-Макарови” – от романтизъм през натурализъм към символизъм, свързвайки я с присъствието на трите жени в живота му – Луиз Солари, неосъществената и дълго преживявана юношеска любов на Зола, непостижимия идеал, “материалната” и реална Александрин Мьоле, съпругата, и Жан Розро, нежната и женствена възлюбена на писателя.

Колкото и да са субективни и да търпят възражение, тези и други разсъждения на Лану в книгата не само съдържат част от научната истина, макар той да няма претенциите на учен, на наша

почва те са и функционални, най-малко защото разчупват конвенционалните ни представи за автора на “Ругон-Макарови” и предлагат гледни точки, способни да разширят хоризонта на рецептивния контакт с неговите творби. А умелото белетризиране на биографичния портрет, освен че ни “вгражда” в атмосферата на сътворяването им, усилва и чисто човешкия интерес към техния създател.

Какво показва извършеното по-горе наблюдение върху втория подпериод на съвременната рецепция на Зола у нас, ако го представим синтезирано в няколко абзаца:

Първо, и в периода на т. н. “социалистическа” култура творчеството на френския автор продължава да се възприема с неотслабващ интерес и внимание от българския читател. Нещо повече, може дори да се твърди, че тогава Зола е най-предпочитаният между френските романисти на миналия век у нас, ако се съди по броя на издадените и преиздадени от него заглавия. Към края на периода се осъществява и най-пълното след Девети септември представяне на творчеството му в шесттомна сбирка от избрани произведения, включваща и първа публикация върху теоретичните идеи за “експерименталния роман”.

Въпреки частичните успехи обаче, не се достига до цялостно издаване дори на романия цикъл “Ругон-Макарови”. А от творбите му се преиздават с малки изключения единствено ярко социалните романи “Вертеп” и “Жерминал”.

Второ, през този период секва интересът към разказите на писателя. Отпечатани са общо седем творби – три разказа в периодиката до 1960 г. и четири разказа в самостоятелна книжка седемнадесет години по-късно. Явно дарбата на романиста Зола е засенчила окончателно по това време таланта му на разказвач у нас.

Трето, литературно-критическите публикации върху творчеството на писателя не съответстват по обем на високия ръст на читателския интерес. И не се увеличават в сравнение с предходния период, но се повишават научните им качества, благодарение на оформеното ядро от специалисти – главно университетски преподаватели по западноевропейска и френска литератури. На фона на бързоразвиващото се западноевропейско “золаведение” обаче нашата научна критика през този период решително изостава. Причината е в идеологическата завеса, която спуска тоталитарният режим пред новите аналитични методологии, прилагани с успех на Запад, а у нас

отричани като ненаучни и декадентски. Докато там преоткриват Зола като натуралист, романтик, символист, митотворец, в нашите научни среди продължава да бъде възприеман единствено като описател на второимперските буржоазни нрави.

Третият и последен подпериод на съвременното творческо присъствие на автора на "Ругон-Макарови" у нас обхваща времето след 10. XI. 1989 г. досега, т. е. пет години. Сравнително кратък отрязък от време, за да се очертае научно правдоподобна картина на днешната рецепция на френския писател у нас, като се вземе предвид незавършеността на периода, както и хаотичното му развитие в настоящия момент на социални и духовни сътресения.

Но тъкмо защото процесите на демократизация на обществото от Десети носмври насам коренно измениха ситуацията в сферите на книгоиздаването и на литературно-критическата продукция, се налага отделянето на краткия сегашен период, още повече че като тенденция той рязко се разграничава от предходния по всички показатели на рецепцията на Зола на наша почва.

С възникването на частни издателства и със снемане на идеологическите "табути" след 1989 г. книжният ни пазар беше наводнен, образно казано, от всевъзможна по съдържание и качества литература – от интелектуални и художествени текстове, главно на неиздавани чужди автори, предназначени за ценители, до всякакъв вид четива за консумация от масовия вкус.

Отсъствието на културна политика в тази област, съчетано с действието на пазарния принцип на търсенето и предлагането в днешните условия, измести на заден план интереса към публикуване на българска и преводна класика. Тук изключваме помощната ученическа литература, издавана с учебни цели.

Обясним в така очертаната ситуация е фактът, че през последните пет години са отпечатани само няколко заглавия от Зола, между които романите "Дамско щастие" (1991 г.), "Нана" (1992 г.) и "Мечта" (1993 г.). Всички публикувани след 1989 г. заглавия са инициатива на частни издателства като софийските "Атлантис" и "Медиум 999 – Колибри" и пловдивската издателска къща "SM" и др. и са съобразени с дългото им отсъствие на книжния пазар.

Интересът на частните издатели към творчеството на Зола е впечатляващ, ако за в бъдеще не е само спорадичен, а по-целенасочен и не се ограничи с преиздаване на стари преводи, както е понастоящем.

Публикациите върху творби на писателя в съвременната трудна обстановка на книжния пазар се явява красноречив индикатор на несекващия в превратностите на времето читателски афинитет към произведенията му у нас и нека се надяваме, че развиващите се възможности на издателската ни практика все по-адекватно ще го удовлетворяват в перспектива.

Разместването на духовните пластове през последните шест години на прехода към демокрация рекушира неблагоприятно и върху научната критика спрямо автора на “Ругон-Макарови”. И по-напред тя се развиваше на наша почва главно като научно-познавателна критика, без по-сериозни изследователски амбиции, в последния отрязък от време обаче окончателно “се сви”. След 1989 г. литературно-критически текстове върху творчеството на Зола не са регистрирани в печата, ако изключим някои публикации от страна на пиещата тези редове⁴⁴.

Към причините от предходния идеологизиран период на българската наука, върху които се спряхме по-горе в изложението и чиито последиствия обясняват настоящата ситуация, следва да се прибавят и времево-актуалните мотиви – преимуществената ориентация на изследователския поглед към “забранената” доскоро у нас “модерна” западна литература.

В интерес на научната добросъвестност е нужно да се отдели място и на едно проучване върху френския автор, защитено като кандидатска дисертация през 1992 година. Изследването със заглавие “Ругон-Макарови” (Емил Зола), Поетика на романия цикъл”, принадлежащо на автора на настоящата студия. В дисертацията са разгледани и поставени във взаимовръзка няколко проблема, свързани с теоретическите възгледи (“експерименталната теория” за романа) и художествената практика (романия цикъл “Ругон-Макарови”) на Зола. Целта е опит да се разшири представата за образно-смысловия обем на цикъла и същевременно да се изпробва концепция за принципите на конструирането му.

В най-общ смисъл аналитичната постановка гласи: на фабулно ниво “Ругон-Макарови” представят родово-социалната история на едно семейство (метонимично на буржоазния “род” и общество) от времето на Втората империя. От друга страна, авторът имплицира свръхсмисъл в тази семейна история, превръща я в значеща условност, в образ на естествено-природната съдба на човешките родове

(съсловия, социуми). От трета страна, писателят митологизира историята на семейството, трансформира я в мит за човечеството.

Като опорен момент в оформянето на горната теза в дисертацията е използвано възприетото в съвременната западна критика принципно ново тълкуване на натурализма в романната теория на Зола – като естетическа проекция на био-изоморфната му философия, отъждествяваща общественото развитие с вечно повтарящия се природен цикъл “раждане – смърт – ново раждане”.

Защитата на изследователската теза в работата е осъществена чрез анализ на всички компоненти на образно-повествователната структура на романия цикъл.

Най-напред е установено, че съдбата на Ругон-Макаровата фамилия в цикъла функционира и като образен заместител на историята на второимперското общество във Франция от извършването на държавния преврат в 1851 г. (р. “Възходът на семейство Ругон”) до падането на Империята по време на Френско-пруската война през 1870 г. (р. “Разгром”). Наред с това е констатирано, че описаната семейна история кодира и значения, неприсъщи на реалистичния роман. Социалната и лична съдба на Ругон-Макарови, детерминирана в творбата от онаследените свойства и средата на живот, възплащава в един от аспектите си динамиката на родовата съдба на фамилията, а в по-общ план – съдбата на буржоазния “род” в имперската епоха. Забелязано е също така, че образите-символи, чрез които е моделирана родовата “динамика” оформят знакова система с двуполуосен смислов показател “болна – здрава кръв” (нормално – изродено състояние).

Проведеният след това тематичен анализ констатира, че символно-знаковата система на романия цикъл очертава семантичните параметри на космическа драма, построена върху колизията на големите принципи на битието – принципите на живота и на смъртта. Историята на Ругон-Макарови онаглеждава и символизира тази извечна жизнена драма.

Едното разклонение на семейството, Ругонови, постепенно се изражда и запада, докато у другото, Макарови, към края на романия цикъл се появяват белезите на родово възраждане и обновление. Загива този родов клон, чийто представители се обуржоазяват, а “оздравява” и закрепва другият, Макарови, които са предимно работници и селяни. В родовата съдба на фамилията е укрита според дисертацията

тацията гледната точка на Зола за биологическото изчерпване и отмиране на едни или други родове, съсловия, общества и смяната им от млади и жизнени потомци, идващи от недрата на народа, оповестена от самия автор в разсъжденията на доктор Паскал в едноименния последен роман на цикъла. В "Ругон-Макарови" оцелява родовият клон, който съхранява връзката си с народната среда.

Проведените по-нататък в изследването наблюдения откриват, че символическите знаци в романия цикъл проявяват същевременно свойства и на митологически символи – "подвизават" се в текста в митически персонифицирана форма. Като първо доказателство е привлечена фигурата на родословното дърво на Ругон-Макарови в романа "Доктор Паскал", която напомня растителния модел на космоса в архаичните предания, митологическото Световно дърво. Приведени са освен това аргументи, които свидетелстват, че художественото мислене на Зола се родее по принцип с митическото световъзприемане, по силата на извънисторичното, синкретично и идентично тълкуване на природния и човешкия свят у писателя, и близостта му в тази връзка с календарно-митичните представи за циклично обновяване на живота.

Анализът на митическия аспект на романия цикъл визира основните митологеми, плод на авторовото митотворчество – образите на Катастрофата и Смъртта, на Надеждата и Плодородието. Отбелязано е, че първооткриването им принадлежи на Ги Робер с уговорката, че френският учен фиксира проблема, без да се задълбочава в подробности.

В изследването горепосочените митологеми са разгледани на парадигматична основа чрез анализ на структурните им елементи в образите на еротизма, на разрухата, на лудостта и смъртта, на раждането като пресечна точка на живота и на смъртта, в образната символика на пролетния месец април, в аспекта на разточителните одухотворени описания на флората в "Плячката" и в "Грехът на абат Муре", на обилието от храни в "Търбухът на Париж", на търговски стоки в големия магазин "Женско щастие" в едноименния роман и т. н. Подчертано е, че митическото значение на изброените по-горе символически знаци израства върху синкретичната им характеристика и в посока на архитипната им персонификация – градските хали "Търбухът на Париж", мината "Ворьо", магазина "Женско щастие", влака, наименуван Лизон и т. н.

В последната част изследването предлага решение на проблема за структуромоделиращ принцип на романни цикъл, като изхожда от задачата му да пресътвори многопланово второимперската действителност във Франция – и като време на социален застой и разруха с признаци на идваща промяна, и като символична картина на “родовия упадък” на буржоазията с белези на “покълване” на социално самосъзнание у пролетариата и като образен знак – символ на извечната съдба “смърт – ново раждане” на човечеството.

Предположено е, че романният свят на “Ругон-Макарови” е граден с принципите на литературната карнавализация, предвид способността им за конкретни и същевременно за символични обобщения и предвид типологическото сходство на художниковия с карнавалния тип пресъздаване, водещо началото си от архаичното общество и световъзприемане. Същевременно е уговорено, че карнавалната традиция не е заимствана в чист вид, а е редуцирана и актуализирана в романния цикъл с принципите на авторовия “експериментален роман”, като се вземе предвид осезателното им присъствие в текста. На пръв поглед взаимноизключващи се, двата художествени принципа (карнавалният и “експерименталният”) всъщност светомоделират по типологически сходен начин – върху дихотомията “умиране – възраждане” (карнавалният принцип, етимологически свързан със смисловите параметри на водещия карнавален спектакъл) и съответно върху дихотомията “болестно – изцелено” състояние на света (“експерименталният роман”).

Проведеният в дисертацията анализ върху всички нива на образноповествователната структура на романния цикъл дава основание според нас да се възприеме като научно достоверна предложената хипотеза за принципите на градене на обемната творба, още повече че тя надеждно обяснява от наша гледна точка своеобразния романен свят на “Ругон-Макарови” – външно бурен, динамичен, жизнена стихия, а вътрешно – спокоен, регулиран, строго каузален, сякаш лишен от възможността да “диша” свободно свят. Поетически космос – пресечна точка на художествения талант и на “научните амбиции” на неговия автор.

Рецепцията на чуждия писател аксиоматично предполага решение и на проблема за влиянието му върху родната литература, доколкото двете нива на литературната контактология – връзките и въздействията се възприемат като динамично обвързани.

Докъде и как е кодиран дискурсът на автора на "Ругон-Макарови" в художествената практика на българските писатели, какви са последиците от творческия контакт с произведенията му в развитието на нашата литература? С оглед значимостта им като висша проява на литературната рецепция решаването на тези проблеми следва да се превърне в самостоятелен обект на научно издирване. По тази причина, както беше посочено в началото на студията, разискването им не е включено в задачата на настоящото изследване. Тук ще изложим само някои по-обща наблюдения.

Известно е, че факторите, обуславящи влиянието на даден автор на чуждоезична литературна почва са комплексни. Те включват отношението между време-създаване и време-проникване на творчеството му в "чуждото" пространство, значимост на художествените идеи, доколко и за какъв период тези идеи са актуални в литературната среда, в която проникват, способна ли е самата среда ефективно да ги асимилира и до каква степен, какви други чужди литературни влияния я облъчват в дадения момент.

Запознаването с произведенията на Зола у нас се осъществява в период от време, когато литературата ни започва да се освобождава от патриархалната си обвивка, да излиза отвъд сферата на елементарното пресъздаване на реалността и в този контекст художествените творби на автора на "Ругон-Макарови" са съдействали за преодоляване на литературния битовизъм и примитивизъм в името на един по-функционален и по-пълноценен художествен контакт с реалната действителност. Независимо, че имената на наши литературни творци, изказали се по един или друг повод за Зола, се броят на пръсти, българските писатели са проявявали безспорен интерес към творчеството му, а някои от тях и добре са го познавали. Да припомним факта, че един от първите преводачи и популяризатори на художествени произведения от френския автор е поетът Димитър Полянов. Че една от първите публикации на творби от Зола в нашия периодичен печат е в списание, редактирано от Иван Вазов. Че като френски възпитаници Стоян Михайловски, Константин Величков, Симеон Радев са били запознати с произведенията му, а това не може да не се е отразило в една или друга степен върху изграждането им като писатели.

По друг начин стои въпросът за творческата рецепция на "експерименталните" възгледи на Зола. Френският натурализъм

възниква на философско-естетическа основа – философският позитивизъм на Огюст Конт и “научната” естетика на Иполит Тен – и, наблюдаван в един от аспектите си, художественият дискурс на автора на “Ругон-Макарови” функционира като семантично-образна транскрипция на идеи, заложили в ядрото на позитивистичната биологическа философия за света и човека. Докато в творческия си подход към действителността българският писател традиционно е изхождал от жизнения опит на народа ни, от суровите уроци на социалния му бит. Художественият светоглед на нашите литературни творци е, така да се каже, превърнатата в художествена философия социална и житейска практика на българина дори в случаите на по-осезателни литературно-модернистични въздействия отвън. Затова в по-голямата си част българските писатели от края на миналия и началото на настоящия век са останали безучастни към натуралистичните идеи на френския автор, отстоящи твърде далеч от собствените им позиции в изкуството и в този контекст са го възприемали принципно като художник-реалист, за което между другото свидетелства и литературно-критическата му рецепция на наша почва. В такъв смисъл влиянието на Зола може да се търси не толкова в конкретно-литературен аспект, колкото в един по-общ план – в култивирането на по-висок художествен вкус и критерий за творчество у нашите писатели. В лицето на автора на “Ругон-Макарови” те са виждали пример за създаването на социално значими като проблематика и експресивно въздействащи със силата на образните си внушения творби.

Но френският автор е влиял и по-конкретно с натуралистичните си идеи върху някои наши литературни творци и в частност върху тези, които са се стремели по-бързо да се оттласнат от домашната литературна традиция по посока на съвременната европейска литература. Такъв е Георги Стаматов. Макар и косвено, като пример за по-модерно творческо реагиране в сферата на художествената психология, Зола е въздействал и върху писатели като Георги Райчев, Светослав Минков, Константин Константинов. Но това е въпрос на друга тема.

Наблюденията върху рецепцията на Зола у нас свидетелстват, че творчеството му заема трайно място сред преводната ни лите-

ратура от датата на първоначалното проникване на автора – началото на 80-те години на миналия век до настоящия момент. Френският писател устойчиво привлича вниманието и на нашата литературна общественост, откликвала с научно-популярни статии и очерци, с множество оценки и отзиви за творческото му дело.

Комплексно-позитивната оценка на рецепцията на Емил Зола в България обаче се нуждае от уточнение и вътре-темпорално разслояване.

Наблюдавано в диахронен план, творческото проникване на автора на “Ругон-Макарови” у нас в аспекта на преводно-издателската дейност е значително по-осезаемо в границите до 9. IX. 1944 г. в сравнение със следващия период, обусловен от действието на идеологически критерии, затормозяващи развитието на процеса. Същевременно след тази дата (9. IX. 1944 г.) заглъхва интересът към разказното творчество на писателя. От друга страна, теоретическото, литературно-критическото и публицистичното наследство на френския автор остава почти непознато за българския читател, ако се изключат някои частични публикации в това отношение, реализирани едва през последното десетилетие.

Несъмнено Димитър Б. Митов е прав като твърди, че “от френските писатели-критически реалисти с най-голяма популярност в България се ползва Емил Зола”⁴⁵.

Умерен по природа, българинът обикновено избягва крайните оценки в полза на трезвото, обективно възприемане на личностите и явленията. Но спрямо автора на “Ругон-Макарови” изказванията напускат традиционната си съдържаност.

Още приживе на автора, в 1901 година, обществено-политическият деец и публицист Димитър Благоев определя Зола като “съвременния наш знаменит французски романист”⁴⁶, по-късно проф. д-р Асен Златаров характеризира произведенията му като създадени от “ръката на исполин, унесен в могъщи видения”⁴⁷, а по повод участието на автора на “Ругон-Макарови” в делото “Драйфус” се възхищава от “куража на честния човек, който не прави компромис със съвестта си”⁴⁸. В една своя статия Михаил Арнаудов го назовава “прославен французин”⁴⁹, Д. Б. Митов от своя страна – “бележит писател-гражданин”⁵⁰, а литературният критик Иван Радославов оценява художественото му дело като “мощно и гениално творчество”⁵¹, а у самия Зола вижда “един от великаните на човешкия дух”⁵².

Закономерно възниква въпросът – на какво най-вече се дължи забележителният прием на автора на “Ругон-Макарови” на наша почва, неотслабващият с годините читателски интереси, високите литературно-критически оценки и отзиви.

Отговорът на този въпрос може да бъде формулиран кратко и лаконично, като се има предвид значимостта на творчеството му и активното гражданско присъствие в обществения живот. Но формулата няма да бъде удовлетворителна, защото е приложима и спрямо писатели с далеч по-малка известност у нас. Необходима е по-голяма конкретност и прозрачност на обяснението. В този аспект струва ни се, следва да се изтъкне на първо място дълбокият хуманизъм и демократизъм на творчеството му, който се проявява не само по линия на идеологическия патос на произведенията на Зола, но и по-определено, в насочване на авторския обектив и към съдбата на обществените низини, както и в превръщането на фигурата на народа в субект на историята.

Предходниците на Зола – големите романисти-реалисти на XIX век държат в полезрението си преимуществено висшето общество. И творческата им сила се изявява именно в аспекта на правдоподобното изображение на буржоазните нрави. Зола пръв след братя Гонкур, но в съвършено различна от тях перспектива, нарушава тази традиция и извежда на литературната сцена редови французи, герои от средата на народа, като описва съдбата им с трезво-хуманистичен подход, а в “Жерминал” на колективния герой – пролетариатът, поверява историческото бъдеще на Франция.

Благодарение на тези отличителни черти творчеството му е намерило и намира най-къс път до сърцата и умовете на нашите читатели, в мнозинството си със силно развито социално чувство и с пряк поглед спрямо живота. Така може да се обясни и приоритетът на Зола пред другите френски писатели-романисти и дори пред Юго, у когото подтиснатите и обезправените се изобразяват по правило в стила на романистическата идеализация.

На второ място стои широкият спектър и острота на социалната проблематика в романите му. Няма обществена сфера или област на човешката дейност от времето на Втората империя във Франция, които да са останали извън обсега на наблюдение в неговите “Ругон-Макарови”. На страниците на романната епопея е отразена съдбата на всички съсловия, съставлящи структурата на имперското

общество; подробно и обстойно са описани съловните и политическите нрави, нравите в стопанския и културен живот, в областта на изкуството и т. н. В това отношение творчеството на Зола се е възприемало и продължава да се възприема като образец, като художествен модел за комплексен и дълбинно-обхвaten подход спрямо реалната действителност.

От друга страна, художественият темперамент, способността на автора на "Ругон-Макарови" да сътворява сетивно-осезаеми ярко пластифицирани, силно въздействащи в емоционално и нравствено отношение художествени фикции, да "разказва" епохата си с не-подражаем повествователен маниер – в творбите му изкусно са съчетани всички жанрови и стилони тенденции на романната форма, създадени в историческия ѝ развой – всичко това превръща досега с произведенията му в неповторимо естетическо удоволствие и култивира висока художествена мяра за литература.

Не бива да се изпуска и впечатлението от самата личност на художника, съединил в едно дълга си на творец с този на гражданин. А в нашата литература още от времето на първите ни книжовници съществува неписан закон за съчетаване на художническата мисия с обществената активност на писателя. Служенето с перо и дела на България произтича не само от драматичната историческа съдба на народа ни, то е заложено генетически, закодирано е в самата природа на българския творец на словото. Затова доброволното включване на Зола в политически инсценираното съдебно преследване срещу капитан Драйфус през 1898 година, смелостта му единствен измежду френските интелектуалци да се изправи срещу мощната правителствена машина, за да защити справедливостта и истината, не е могло да не събуди симпатиите и възхищението на напредничаво настроената българска интелигенция. Както вече неведнъж посочихме, популярността на автора на "Ругон-Макарови" у нас "стартира" именно от датата на съпричастието му към политическата афера на века. Във връзка с гражданската реакция на Зола българският периодичен печат проследява цялото протичане на съдебното дирене, включително до произнасяне на присъдата, и изразява възторга си от обществения подвиг на писателя.

На фона на трайния интерес към неговото творчество и към самата му личност още по-незначителен изглежда и без това малкият брой на научните публикации върху Зола у нас. Фактът е обясним,

като се вземе предвид, както ограниченият кръг от специалисти по френска и по западноевропейска литератури, така и стагнацията на духовните обстоятелства у нас преди 10. XI. 1989 г., обрекла литературната ни наука в тази област на принудително изоставане от съвременната научна критика върху творчеството на Зола на Запад.

Наблюдаван през призмата на разглежданите в изследването контактологични аспекти, рецептивният модел на автора на “Ругон-Макарови” в България изглежда така: висок “индекс” на творческото присъствие като романист, съпроводен със затихващ интерес към белетристичните му творби (разказите) след 9. IX. 1944 г. и почти отсъстващо внимание към теоретическите, литературно-критически и публицистични изяви на автора по цялото протежение на рецепцията му у нас; литературно-оценъчна рефлексия – сравнително ограничена по обем, несъобразена с творческата индивидуалност на писателя (константно възприеман на наша почва като художник-реалист), преимуществено изпълнена в традицията на научно-познавателната литературната критика.

БЕЛЕЖКИ

¹ Настоящото проучване е част от замислено по-голямо изследване върху рецепцията на Зола в България, включващо встъпителна глава, посветена на творческата самоличност на Зола и заключителна част, свързана с проблема за влиянието му върху българската литература.

² Вж. Ко н р а д, Н. И. Проблемы современного сравнительного литературоведения в кн. му: Запад и Восток, Статъи, М., 1966; Н и ч е в, Б. Б. Основи на сравнителното литературознание. С., 1986; Г е о р г и е в, Е. Основи на общото и сравнителното литературознание в кн. му: Българската литература в общеевропейски контекст. С., 1984 и др. В работата са използвани още: Ж и р м у н с к и й, В. М. Сравнительное литературоведение, Восток и Запад. Л., 1979; Н е у п о к о е в а, И. Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа и др.

³ Вж. Г е н ч е в, Н. Франция в Българското духовно възраждане. С., 1979. Сведенията за началото на френско-българските литературни връзки в работата са почерпани от същата книга.

⁴ Вж. М и т о в, Д. Б. Емил Зола. В. Отечествен фронт, 24. X. 1952 г.

⁵ Пак там.

⁶ Зарев, П. Българската литература от началото на ХХ в. до Първата световна война в кн: История на българската литература, т. III, С., БАН, 1970, с. 718–719. Сведенията за развитието на литературния процес у нас през този период са почерпани от същата книга.

⁷ Книгата на Лабори в български превод не успяхме да открием въпреки старателните ни издирвания.

⁸ Златаров, А. Литературно-обществени статии. С., БП, 1959, с. 161.

⁹ Пак там, с. 167.

¹⁰ Пак там.

¹¹ Пак там, с. 164.

¹² Пак там.

¹³ Пак там.

¹⁴ Вж. Величков, К. Чуждестранни писатели: Европейски писатели. С., Ат., 1915.

¹⁵ Радославов, И. Книга от мои страници. С., БП, 1968, с. 173.

¹⁶ Пак там, с. 174.

¹⁷ Вж. Минков, Цв. и Николов, Е. Теория и история на поезията. С., Факел, 1939.

¹⁸ Арnaudов, М. Творчество и критика. С., Хем., 1938, с. 122.

¹⁹ Пак там.

²⁰ Митов, Д. Б. Световни лица. С., 1938, с. 156.

²¹ Пак там, с. 157.

²² Цанев, Г. Проблеми на днешната българска литература. С., Т. Ф. Чип., 1939, с. 114.

²³ Вж. Венгерова, Д. Емил Зола. Критико-биографичен очерк. С., Хем., 1920. Бел.: Изданието през 1920 г. е отбелязано на заглавната страница на книгата като второ по ред, но първото издание на очерка не успяхме да открием.

²⁴ Пак там, с. 7.

²⁵ Вж. Амичис, Ед. де. Емил Зола и Алфонс Доде. Литературни портрети. С., Библ., 1907 – 1908.

²⁶ Зарев, П. Литературата като познание. С., Наризд., 1945, с. 23.

²⁷ Основните аналитични моменти, застъпени в очерка, са включени в статия върху творчеството на Зола, поместена в книгата на Митов “Западноевропейската литература след Парижката комуна”. По тази причина са разгледани по-нататък в изследването.

- ²⁸ Вж. Емил Зола. Избрани творби в шест тома. С., НК, 1986 – 1987.
- ²⁹ Вж. Митов, Д. Б. Емил Зола в кн. Западноевропейската литература след Парижката комуна. С., НИ, 1973.
- ³⁰ Пак там, с. 98.
- ³¹ Вж. Пешев, А. Емил Зола в кн: Пешев, А., Стефанова, Л. Западноевропейската литература от Парижката комуна до Първата световна война. С., НИ, 1972.
- ³² Вж. Павлова, П. Върху някои особености на типизацията в романа “Жерминал”, Годишник на Соф. у-тет, ФФ, т. IV, год. 1961.
- ³³ Voir Todorov Chr. Histoire de la littérature française XVIII^e – XX^e s., P. I., Le roman, S., NI, 1979.
- ³⁴ Пак там, с. 91.
- ³⁵ Вж. Аврамов, Д. Натуралистичната естетика във Франция, сп. Литературна мисъл, 1965, бр. 5.
- ³⁶ Пак там, с. 110.
- ³⁷ Поради забавеното с 12 години публикуване на втория том от замислената поредица и междуременно предприетото по-пълно, шестомно издание с избрани творби на Зола, издателството прекратява първата поредица след излизане на втория том (Вж. Бележка от издателство “Народна култура” в кн. Емил Зола, “Ругон-Макарови”. С., НК, 1985, т. II.
- ³⁸ Вж. Стефанова, Л. Емил Зола в кн. Емил Зола, “Ругон-Макарови”, С., НК, 1973, т. I.
- ³⁹ Вж. Хаджикосев, С. Неукротима страст към истината в кн. Емил Зола, Избрани творби в шест тома. С., 1986, т. I. Статията е включена по-късно в кн. му: Сред класиката. С., НП, 1989.
- ⁴⁰ Хаджикосев, С. Неукротима страст към истината в цит. кн., с. 16.
- ⁴¹ Вж. Генев, Г. “Терез Ракен” – експеримент с традиционен сюжет, Роман за произхода на едно семейство в кн. Емил Зола, Терез Ракен; Възходът на семейство Ругон”. С., НК, 1986; Анатолия на буржоазната безирравственост, Импресионистична поема за ежедневието на парижките хали в кн. Емил Зола, Плячката; Търбухът на Париж. С., НК, 1986 и др.
- ⁴² Вж. Нинова, М. Същност и функции на средата в романите “Вертеп” и “Жерминал” в Трудове на ВТУ “Кирил и Методий”. С., НИ, 1981, т. 18; Етиен Лантие – драматическа и символична функция на героя в романа “Жерминал” в кн. Юбилеен сб. 20 години Великотърновски университет, ВТ, 1984 и др.

⁴³ Лану, А. Добър ден, господин Зола. С., БЗНС, 1987, с. 122.

⁴⁴ Вж. Нинова, М. За митическия аспект на "Ругон-Макарови" в Трудове на ВТУ "Св. св. Кирил и Методий", ВТ, 1990, т. 28 (27); За един от аспектите на карнавализацията в романа "Възходът на семейство Ругон" в сп. Проглас, 1992, бр. 1 и др.

⁴⁵ Митов, Д. Б. Емил Зола в България, в-к Отечествен фронт, цит. бр.

⁴⁶ Благоев, Д. Обществено-литературни въпроси. С., Партизд., 1972, с. 198.

⁴⁷ Златаров, А. Литературно-обществени статии, цит. съч., с. 165.

⁴⁸ Пак там, с. 166.

⁴⁹ Арнаудов, М. Личности и проблеми в европейската литература. С., НИ, 1967, с. 321.

⁵⁰ Митов, Д. Б. Емил Зола в България. Цит. ст.

⁵¹ Радославов. Книга от мои страници. Цит. съч., с. 173.

⁵² Пак там.

LA RÉCEPTION D'EMILE ZOLA EN BULGARIE TRADUCTIONS. CRITIQUES LITTÉRAIRES

Mariana NINOVA

(Résumé)

Le présente étude a pour tâche d'examiner la pénétration de l'oeuvre d'Emile Zola en Bulgarie sous la forme de textes traduits et dans l'aspect des appréciations critiques de ses ouvrages. Le choix des deux problèmes est déterminé de leur importance fondamentale pour l'étude de la réception littéraire d'après les principes de la comparativité contemporaine.

Les observations témoignent que l'oeuvre de Zola occupe une place durable dans la littérature de traduction pendant toutes les périodes de sa réception dans notre pays. La pénétration de l'oeuvre de l'écrivain français est plus sensible pourtant dans la période avant le 9. 09. 1944, comparée à la période suivante à cause de facteurs idéologiques, gênant le développement du processus. En même temps après la même date l'intérêt envers les récits de Zola diminue sans cesse tandis que la popularité de ses romans est accrue. L'auteur des Rougon-Macquart est pourtant inconnu en Bulgarie comme théoricien du naturalisme, comme critique littéraire et comme publiciste.

La société littéraire en Bulgarie a porté un intérêt envers Zola, elle aussi. Mais comme quantité la production critique cède la place devant l'intérêt des lecteurs et se réalise surtout comme une critique scientifique et de connaissance. Une autre spécificité de la réception littéraire et appréciative sat celle qu'elle accepte constamment dans notre pays le créateur du naturalisme littéraire comme écrivain-réaliste.

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
"СВ. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЙ"
ФИЛОЛОГИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ

Том 29, кн. 1 1991

TRAVAUX DE L'UNIVERSITE "ST. ST. CYRILLE ET METHODE"
DE V. TIRNOVO
FACULTÉ PHILOLOGIQUE

Tome 29, livre 1 1991

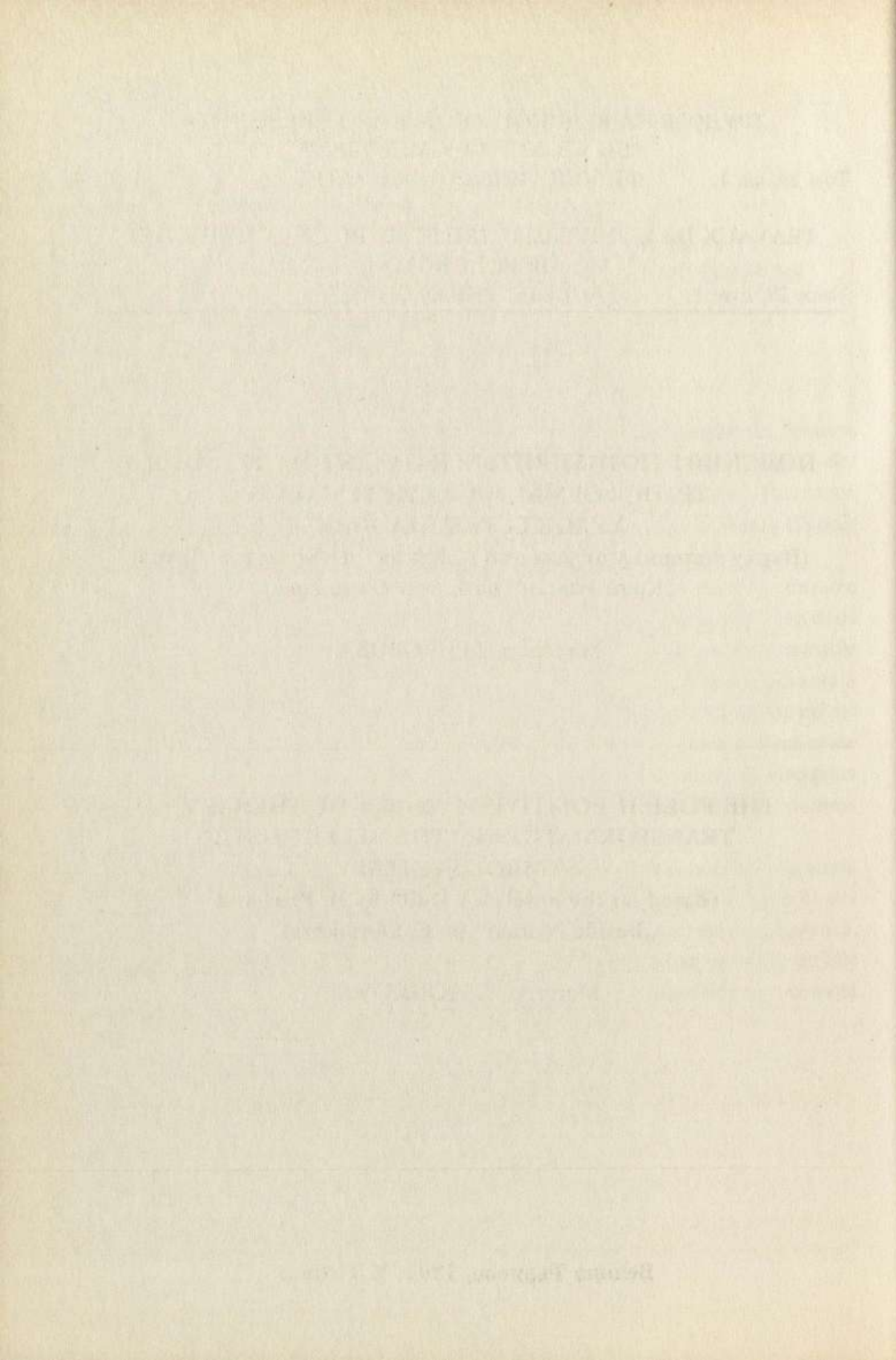
ПОЛСКИЯГ ПОЗИТИВИЗЪМ КАТО АКТ НА ТЕРАПИЯ –
ТРАНСФОРМАЦИЯ В СИСТЕМАТА НА
ХУДОЖЕСТВЕНИЯ ЗНАК
(Върху материал от романите „Кукла“ на Болеслав Прус и
„Край Неман“ на Елиза Ожешкова)

Маргрета ГРИГОРОВА

THE POLISH POSITIVISM AS ACT OF THERAPY –
TRANSFORMATION IN THE BELLETRISTIC
SYMBOL SYSTEM
(Based on the novels „A Doll“ by B. Prus and
„Beside Neman“ by E. Ojeshkova)

Margreta GRIGOROVA

Велико Търново, 1991, V. Tirnovo



Метафоричната ситуация "акт на терапия" се реализира на различни равнища в контекстовата структура на полската действителност от времето на позитивизма. Идеята за терапията изразява основния императив на полския позитивизъм: да се осъществи комплексна програма за оздравяване на полското общество. Учението за обществото-организъм, усвоено от представителите на европейския позитивизъм, е адаптирано към местната национална среда. То изяснява състоянието на национална и социална патология и се утвърждава като инструмент за анализ в диагностичен дух. Настоящият ракурс на изследване приема пределното разширяване границите на формацията „полски позитивизъм“¹ и утвърждава схващането за нея като за идейно-стилов феномен на обществения живот в Полша през определен исторически стадий, обхващащ естествения генезис на явлението в общоприетите граници². В такъв случай литературоведческата интерпретация е не само прочит на представителни литературни текстове, но и на цялостната полска действителност. Илюстрации могат да бъдат взети от всички сфери на обществения живот и общественото съзнание. Интересува ни не толкова чистата проба, идеологическият екстракт „позитивизъм“, колкото художествените параметри на популярното му присъствие, алгоричния модел на документалната среда. Стилите бележи на явлението „полски позитивизъм“ характеризират пропагандираните нови качества на мисълта, рационалната обогрненост на нов тип душевност, нова аксиология. Новите възгледи за националната история са резултат от демитологизиране и сменят старите революционни програми. В рамките на зараждащата се наука социология се отглеждат идеите за обществена структура, икономическата мисъл и практика се подхранват с енергия от позитивистични стимули. Задействува се сигнализацията за бедствие от всички системи на обществения организъм и се налага спешно необходимостта от терапия.

Позитивизмът е новият дух на времето, чийто час удря и отеква с голям резонанс след отиващата си вълна на романтизма. Настъпва като катарзис след романтичните халюцинации, като момент на охлаждане и изтрезняване. Полският позитивизъм дава ново идеологическо оръжие на духовете. Той е пряк и последователен курс на

лечение, сеанс на психотерапия над организма на умореното от изстрадани надежди полско общество. Присъдата над романтизма е един законодателен акт на полската история след поредното неуспешно въстание за национално освобождение (1863 г.), в което шляхтата окончателно се компрометира като водеща социална прослойка. Изчерпала своята историческа творческа енергия, тя се превръща във фигура със залязващи очертания върху сцена със стар реквизит, във форма със сублимирано жизнено съдържание. Нейната болест, физическият ѝ и духовен разпад са логичният край на анахроничното ѝ присъствие.

Идеята за терапия, насочена към актуалните язви на обществото, присъства в научните съчинения, в публицистиката и печата на позитивистичното поколение. В литературата, в романите "Кукла" на Болеслав Прус и "Край Неман" на Елиза Ожешкова, които имат статут на представителни романни текстове, документиращи времето на позитивизма, метафоричният модел на терапията се буквализира. Той е не само основна естетико-философска концепция, но и доминираща художествена среда, контролираща знакова система. Буквализацията на терапевтичната идея в романното поле на художествения знак, е подготвена и предшествана от актуалната и императивна роля в контекста на полската културно-историческа действителност, от обективно-историческите и научно-теоретически предпоставки.

Обективно-историческата предпоставка изхожда от актуалното за Полша състояние на националното бедствие и социална нищета, свързано с посочения исторически момент. Научно-теоретическата предпоставка се обвързва с научната ориентация на полските позитивисти към Кант, Дарвин, Мил и със засилената рецепция на европейския позитивизъм. Теорията на Спенсер за обществото като биологически организъм е съдържателно магнитно ядро, привличащо центростремителните сили в научно-публицистично мислене. Спенсер е най-популярният философ-позитивист в Полша, идеите му се асимилират с огромна охота и одобрение в средите на воюващите пропагандатори на новото време и съставляват цял един етап в творческата биография на Болеслав Прус.

Идеята за обществото-организъм се усвоява изключително продуктивно и навлиза във философията, в отделящата се като самостоятелна наука социология, в психологията и педагогиката и се

свързва изходно-логически с един от основните постулати в полската програма на позитивизма – с призива за органическа работа. Съчинението на Йозеф Супински, което е с едно крило в областта на философията, с друго в областта на социологията – „Училище за полското обществено стопанство“ разглежда обществения организъм в перспективата на природния монизъм: „Човешкият свят е част от света на природата и подлежи на същите правила на движение, възникващи от действието на две сили – силата на притегляне и силата на отблъскване.“³ Идеята за обществото като органична цялост присъства и в социологическата система на Болеслав Лемановски: „Органичната обществена цялост се разпределя между държавата и народа и се опира на механично основно надмощие“⁴. Социологическата трактовка на теорията за обществения организъм интерпретира състоянието на обществото като състояние на неговата структура. Полското общество се намира в момент на пресструктуриране, протичащо в условията на изключително усложнена политическа обстановка, при засилен гнет от страна на трите държави, които си поделят политическата власт над Полша – Русия, Австрия и Прусия. Това засилва физическите симптоми на болестност и сигналите на бедстващия национален организъм. В романа „Кукла“ на Прус картината на крайните Варшавски квартали се приема като национален образец на социална болест, като модел на обществото, полярно обърнат срещу друг – моделът на цивилизацията, представен от пространната гледка на Париж.

Позитивизмът в началната си фаза утвърждава идеологически предписания за политически и стопански реформи под призива „Самоотбрана чрез повишаване икономическите и културни сили на народа“⁵. Призовава се към разкрепостяване на демократичния дух, на цялостната духовна атмосфера, „толерирание на всякакви убеждения, свобода на изразяване, пресрещане на най-различни мнения са основата за добро общество, основа за напредъка му, условия за неговото здраве, сила и съществуване.“⁶

Осъзнатата болест – криза на полското общество, – болест душевна и физическа, поставя въпроса за средствата на лечение. На преден план излизат мерки с практическа сила, не с желателен характер. Докато новата философия и емпиричните науки със засилен авторитет, са лекарствата на духа, то практическите икономически реформи, свързани с просветен максимализъм в работата със земя-

та, са лекарство за преките телесни функции на обществото-организъм. Просветата сред селяните, връщането към труда и земята, към свежия извор на природата, енергията на търговското предприемачество, къртящата сила на машинния век, изкушението на новите буржоазни добродетели – това са лекарствените средства от позитивистичната рецепта. За позитивиста селскостопанският труд е вид енергообмен с природата, кръвопреливане, зареждане с жизнени сокове от извора на свежото първоздание. Получава се полярно обръщане в модела на света – от романтичния полет към висините, от вселенската катастрофична музика на „Конратовата“ импровизация към призива „В низините“, към ласкавата плът на земята. Богът остава в триадата на Прус „Земята, простият човек и Бог“, но диалогът с божия глас не е същото богоборчество – стихийно и необуздало като на Конрат, той е разговор между първичната материя на камъка с гласа на Бога-воятел, който прави Камъка Човек. В контекста на спора с романтизма, на оригинална трансформация с подложен и месианистичния мит за ролята на Полша. Полско-библейската формула „Полша-Христос на народите“⁷ се превръща в терапевтична формула „Полша – блудница на народите“. Това е показателен акт на аверсивна терапия, умишлено вулгаризиране, развенчаване, насочено срещу романтичното опиянение от страданиято и приемането му като ценностен път към изобавление.

В пряко съответствие с научната ориентация позитивизмът популяризира и дискутира нови методи за познание, опиращи се на красноречивата сила и здравата аргументация на фактите „нищо да не се проповядва без привеждане на доводи... да не се отсъжда мнение за съмнителни неща, да не се говори уверено за изцяло недостъпното – ето цялата основа на позитивизма“⁸. На дискутираните нови методи на познание съответства изграждането на нова, диагностично точна и плътна картина на действителността, която трябва да оправдае надеждите за стабилност, сигурност и безкомпромисност на знанието, в което науката има водеща роля и авторитет. Култът към науката и просветата не само създава критерии за нови качества на литературното съзнание и художественото изображение. Ролята на науката се превръща в сюжетен елемент, в съдържателна тема, в идеен мотив. Мотивът за научното изобретение, чието пълноценно присъствие намираме в „Кукла“, има два плана на тълкуване: първият, конкретен, свързан с реалността на самото от-

критие и практическата му роля, вторият, обобщаващо-символичен, свързан с проблема за смисъла на съществуване и неговото абсолютно или относително удовлетворяване от евристичното знание.

Позитивизмът се стреми към публично узаконяване и постоянно документално удостоверяване на новите възгледи главно чрез средствата на печата, превръща ги в лозунги и постулати, създава идеологеми, с които да оперира мисленето. Този механизъм на мислене подготвя до известна степен своето вътрешно отрицание, тъй като се превръща от органичен в метафизичен и ограничен. „Спорът за позитивизма се разиграва главно на публицистична основа в информационно-просветителски или полемичен план“. Такъв характер носи и съчинението на Юлиан Охворович „Встъпление и общ поглед към позитивистичната философия“, „съдържащо анализ на важните понятия в подробности и разбор на техните принципи, както и синтетична постройка в погледа към света“⁸. Публицистичната гласност, патосът на гръмката защита, упорството в отстояването, повишената осведоменост и ангажираност на публиката – това са красноречиви белези, които говорят за наличие на обществено внушение – елемент на социалната терапия, характеризираща се с публичност на внушението.

По пътя на публицистичното и журналистическо утвърждаване тръгват и автори с големи имена като Прус и Сенкевич. Моментът на хроникьорството, пряко визиращ действителността, бързият регистриращ жест на скицата, фиксираща последователни моменти от времето като поредица от анимационни рисунки; забавеното проследяване на ежедневието се асоциира с процеса на диагностиращо наблюдение във всяко едно лечение. Варшавските хроники на Прус, „Скици с въглен“ на Сенкевич, с характерните за тях качества на натуралистично изображение – погледът следи симптомите на подробностите, нюансите в диаграмата на настроението, за да внуши меланхолията на социалната болестност, носталгията по завидната емблема на здравето. Използваната често от Прус семпла диалогична форма в ранните му новели съдържа търсения акцент на документалното, момента с пряка имитация на действителността, наблюдавана от гледната точка на философията на иронията. Хуморът в различна гама от нюанси е част от встъпителната атмосфера към литературната продукция на позитивизма, подходяща по-

зиция за функционална терапия над умовете и сърцата, свързана с присъдата над предходното романтично време.

Пътят на публицистичното утвърждаване, на теоретичното и практическо разясняване на програмата на позитивизма довежда освен до самоизживяване на открити лозунги и идеология и до трансформация в непреходните ценности на литературата и изкуствата. В тази зона позитивизмът се оказва предпоставка най-вече със създадените критерии за позитивна стойност. Той се превръща в златно време за романни открития, време, в което системата на полския роман се диференцира и обогатява. По пътя на скиците и хрониките, на разказите и новелите се акумулира епически опит за създаване на панорама с дълбока времепространствена перспектива, обогатена от драматичната сложност на психологическия анализ, от опитите за създаване на ясна социална картография.

Пътят на епическия синтез води до художествената реалност на два големи романа – „Край Неман“ и „Кукла“. При Ожешкова поражават категоричната опозиция и максималната поляризация в създадения от нея двуделен свят. При Прус завладява дълбочинното измерение на рефлексията върху темата за болестта на полското общество. Подстъпът към романите изисква да се зачитат както предпоставките на индивидуалната творческа ориентация в рамките на биографичния момент, така и особеностите на полския позитивизъм, параметрите на една конкретно национална интерпретация. „Конкретните светогледни версии неведнъж се различават по важни оттенъци, каквито обладава сциентизмът и агностицизмът на „философския позитивизъм“, натурализмът на „обществения позитивизъм“, либерализмът на „политическия позитивизъм“...“⁹ Настоящата статия ще потърси индивидуалната светогледна ориентация и творчески натюрел в тяхното романно „овеществяване“, без да привежда в действие биографично плътни сведения. Нейната цел е открояването на положението „акт на терапия“ в двата романа. Ще наблюдаваме две различни литературни въплъщения на нейното присъствие. Съпоставката на двата романа протича чрез разкриване на индивидуалните художествени интерпретации и чрез регистрация на общи показатели и елементи. Интересуват ни вариантите на литературна реализация, на художествено кодиране на полския позитивизъм¹⁰.

В романа „Край Неман“ последователно приложените като морални изисквания и естетически критерии позитивистични принципи предопределят достъпно ясна структура и поетика. Моделът на света представя една разделена на две полярно противоположни половини действителност – дворянското имение Корчин и граничещото с него селище на селяните Бохатировиче. В това географско разграничаване двете противопоставени половини на света съответстват на тенденциозното лозунгово противопоставяне на двете обществени прослойки – шляхта и селяни – в идейната концепция на позитивизма. Тяхната полярно срещуположност е максимализирана до алгебричната формула „– +“. Качествената определеност на двата свята е белязана от силата на художествения акцент. Тя се осъществява на базата на архетипни качествени характеристики и противопоставяния. Основните образни опозиции са БОЛЕСТ – ЗДРАВЕ, СОЛАРНОСТ – ТОНИЧНОСТ, ХАОС – ХАРМОНИЯ, РАДОСТ – МЪКА, ДВИЖЕНИЕ – ЗАСТОЙ.

Най-последователно и акцентирано е проведена интересуващата ни опозиция „БОЛЕСТ – ЗДРАВЕ“. Героите са разделени с категоричен замах на две половини – здрави и болни и в съответствие с това – радостни и меланхолични. Композицията на романа е организирана от последователно редуващи се моменти на изява на противоположните светове. Така изреденото противопоставяне е изразено в системата на портретната характеристика, в персонажната организация, в композицията, в топологията на пространството, в емоционалната гама на психологическо озвучаване. Това противопоставяне води логично до въпроса за медиацията като елемент от архетипния модел на художествената среда. В романа „Край Неман“ с ролята на медиатори се натоварени конкретни персонажи, свързващи двата свята в желано общуване – Юстина, Витолд, Марта. Действието на медиацията се осъществява като натоварено с идейното ударение на позитивистичната концепция за обществото, човека и света.

При Прус кодовият израз „акт на терапия“ се реализира като модел на друга структурно-композиционна обстановка и игра на гледните точки. В „Кукла“ функционира система от персонажи, вътрешно обвързани със сложни междинни връзки в модела „човекът като обект на медицинско-философско изследване“. В рамките на една онагледяваща схема, героите са структурно свързани в два три-

ъгълника с една обща точка, съответстваща на мястото и ролята на централния герой на изпитанието и изповедното пресъздаване на света Стах Вокулски. Централен, а не главен, тъй като неговият вътрешен свят и повествованието на съдбата му в рамките на романната среда са поставени в центъра на творческото внимание и във фокуса на фиксираното изображение. Феноменът на духовното и практическото битие на героя се изследва, наблюдава и експериментира от позиция, представляваща вътрешна (рефлексивна) и външна (описателна и диагностична) гледна точка.

В системата на първия триъгълник попадат Вокулски, лекарят-евреин Шуман и Жецки, старият продавач. Този триъгълник поставя героя на изпитанието на двойно наблюдаван от различни идейни позиции. Гледната точка на Шуман е точка на медицинско-философска позитивна диагноза, на Жецки – позиция на романтичния разказвач.

Шуман наблюдава Вокулски като лекар, чието лечение е вид философия, съдържаща скепсис и ирония. Той не е обикновен лекар, а лекар-философ и като много други персонажи участва в панаира на представлението върху света-сцена със символичната маска на Лекаря. Затова във фигурата, в стила на поведение на този герой се прокрадва нещо тайнствено, мистифицирано и малко страшно, черти, типични за една карнавална маска. Върху този, както и върху другите персонажи от "Кукла" действат силите на другия метафоричен романен модел на света — "Theatrum mundi"¹⁰. В писмата за болната човешка душа и нейното лечение, Шуман играе ролята на предрешения лекар. „Можем да бъдем свидетели на трагедия“ – оповестява той в началото на романа. „Ех, старият господ-бог знае повече от Шуман: той сигурно няма да позволи да се провали Стах...“ – опровергава веднага Жецки, другият наблюдател, активен и пристрастен, посочвайки кой е същинският режисьор на съдбата.

Обективният и студен Шуман (в резултат на лично изживяна трагедия) има странно и страшно занимание – събира човешки коси от различни раси и ги изследва. Дейността му предизвиква тръпка на уязвимост и мисли за нарушена човешка цялост – безспорен резултат и характер на всеки разчленяващ организма анализ, напоящ на аутопсия, грубо показваща крехкия и фин, но гениално-жив механизъм на човека-кукла. Странна и парадоксална, но с характерния скепсис и ирония е и рецептата, която дава на приятелите си

„веднъж завинаги“: „Употребявай всички лечебни средства от най-малката доза рициново масло до най-голямата доза стрихнин и все нещо ще ти помогне, дори срещу сап“. Или сентенцията му, че „на самоубийците не бива да се пречи“.

Шуман наблюдава Вокулски от позицията си на лекар-философ и поставя диагноза под формата на съпътстващи реплики, стилизиращи собственото му присъствие на карнавално лице. Той определя Стах като „неизлечимо болен от романтизъм“, а по-прецизният вариант на диагнозата му гласи: „В него са се слели двама: романтик отпреди шейсета година и позитивист от седемдесета година“. Тази диагноза характеризира вътрешното раздвоение на героя. Тя съответства и на авторската концепция за човека, живеещ на границата на еремената и поколенията. „Адско е неговото лечение“, казва Вокулски за Шуман, защото то разголява най-грубите и натуралистични моменти в човешката природа. В гледната точка на Шумановите констатации за човека ще открием нещо от атмосферата на психоанализата, чисто популярно време на сензации приближава. Според Шуман, любовта е „маска“, която си поставя инстинктът за продължение на рода. Възгледите на Шуман са изкристализирали на едно по-високо философско-идейно равнище при Гайст, героят обвързан с Вокулски в системата на друга тройка герои – изобретателите Охоцки, Гайст и Вокулски. Той има своя образно изразена концепция за човешкия род като смесица между различни варианти на човешката природа, алегорично представени като живописни типове. „През времето на моите принудителни ваканции аз се занимавам със зоология и проучвам отблизо биологичния вид човек. В тая едничка форма с две ръце открих няколко десетки животински типа, като се почне от стридата и глиста и се свърши с кукумявката и тигъра. Нещо повече дори, открих смесици от тия типове: крилати тигри, змии с кучешки глави, соколи в костенуркови черупки, което впрочем вече е предугадила фантазията на гениалните поети. И само тук-там между цялата тая менажерия от говеда или чудовища намирам истински човек, същество с разум, със сърце и енергия“. Тази карнавална образност на изразената философия напомня средновековната гротеска и алегория. От една страна, тя се свързва с модела на света-карнавал, от друга – с медицинската диагноза за човека.

Един кратък епизод поставя героя на изпитанието в особени условия, свързани с идеята за диагнозата и с кодovия израз на пози-

тивизма: в Париж Вокулски попада на един от популярните вече сензационни сеанси по хипноза и това става причина героят да направи аналогия между хипнозата и състоянието на своята влюбеност. Той дори се консултира лично с хипнотизатора Палмиери, което още повече засилва убеждението му, че е хипнотизиран. Състоянието на хипнозата отвежда отново към идеята за терапията. Тя подхранва с нов художествен импулс и идеята за човека-марионетка, задвижван от определени психически механизми.

Кодовият израз на полския позитивизъм – „акт на терапия“ – актуализира знаковата система на един многофункционален архетипен модел на човешкото битие – Домът. „Мястото на къщата в света, по-конкретна вариация на мястото на човека в света“¹¹ е основата, върху която се проектират състояния и промени. Състоянието на Дома онагледява статуса на човешкото битие. Той може да издава физическите симптоми на болестност като сигнали на материално разрушение, да съхранява и излъчва около себе си духовна и емоционална атмосфера. Битието на човешкото общество се отпечатва върху модела на Дома, върху неговата структура-архитектура, пропорции и състояние на запазеност, надарява го с психологически и културни сигнали. Още повече, че Домът има памет, съхраняваща спомените на няколко човешки поколения и в нея се съдържа запис на тяхната история. Домът е модел на човешко битие, който надхвърля локалните ограничения на времето и пространството. Той може да бъде конкретно обозначен Дом-сграда, която се обитава, в която етажите, стълбищата, отделните стаи и интериор да притежават знаково-символична роля. Може да бъде и Дом-Природа или Вселена, важното е да огражда място за човека в мирозданието, да изразява човешкото жителство в света, в моделите на устойчива хармония или дисонансна съчетаемост. Домът в литературата е свързан с представите на човека за стабилност и сигурност или обратно – лабилност и несигурност в зависимост от състоянието на човешкото общество или същество.

Като устойчив модел на човешкото битие, Домът лесно претърпява антропоморфна метафоризация и функционира като Дом-Организъм, факт, който плодотворно се свързва с позитивистичните теории за обществото-организъм. И обратно, човешкото тяло може да се метафоризира като Тяло-Дом, обиталище за Душата. Темата за болестта на полското общество актуализира присъствието

на модела Дом-Организъм. Мистичното явление и реалната природа на Болестта се овеществяват в проекцията върху него.

В романите „Кукла“ и „Край Неман“ домът като модел на човешкото битие, върху което се експериментират идеи за обществото и човека, има доминиращо знаково присъствие. Той абсорбира, всмуква състоянията и настроенията на полското общество и ги превръща в своя съдба и загадка.

Болестта, проектирана върху модела на Дома, създава при двамата автори индивидуални присъствия на мотива за Разрушаващия се или Болен дом. Моделът на Разрушаващия се (Болен) Дом съхранява информация за тектоничните промени, настъпващи в структурата на полското общество – промени, в които присъстват поредица болестни сигнали. Те проникват във вътрешността на Дома, разяждат го отвътре, рушат го отвън. Прус и Ожешкова дават различни идейно-образни интерпретации на Дома и го включват в различни структурни формули. В търсенето на тези формули могат да се набележат следните моменти, общи за двамата автори: картина на Болния Дом: опозиция между Болен и Здрав дом: процес на медиация помежду им и опити за позитивистични рецепти. При този момент особено важен е въпросът доколко са ефикасни „лечебните“ идеи на позитивизма, актуализирани и функциониращи като средства за хармонизиране на света в романа. При всеки един от двамата автори посочените моменти се осъществяват в рамките на индивидуални художествени условия и са подчинени на техните структуро-определящи закони.

При Ожешкова светът е разделен според посочената доминираща опозиция на Болен дом (Светът на дворянските имена) и Здрав дом (Бохатировиче), представящ света на селото. Противопоставянето е извършено чрез Граница, разделяща света на две половини – болна и здрава. Сюжетът следва „прескачането“ на героите от едната в другата половина на света и зареждането им с отрицателна или положителна енергия; нанизва във верижна последователност събития в срещуположните световни половини. При Прус също съществува противопоставяне, но за разлика от „Край Неман“ в „Кукла“ тоталният романен свят не е разделен на гранични географски половини. Противопоставени са отделни зони от него – градовете Париж и Варшава. Образът на Варшавските крайни квартали се осмисля като образ на Болния дом и обобщава състоя-

нието на страната. Париж е противопоставеният нему Здрав дом на културното човешко строителство през вековете, на могъщия растеж на Цивилизацията. Вокулски е героят, натоварен с мисията да свърже намиращите се в противостояние модели на съществуване, да намери позитивна рецепта срещу болестите на полското общество. Разходката му из крайните Варшавски квартали и пребиваването му в Париж са разкрити в отделни романи глави, чиято фрагментна особеност говори за жанровата обвързаност на романа с популярната традиция на изследващите Града "физиологични скици" (характеризиращи поетиката на натурализма).

Картината на крайните Варшавски квартали поражда с натуралистично предадената грозота на съществуващата социална нищета. Подробно проследеният ужасяващ пейзаж на срутените постройки, през чиито разкривени прозорци се виждат още по-ужасни обитаеми пространства, едва различените сред бедстващия хаос подобия на човешки фигури – целият този ад е оприличен на голямо сметище, където обществото е изхвърлило ненужни нему човешки останки. Това е картина, чиито натуралистични подробности водят към обобщения и изводи за състоянието на нацията. Отделните детайли се натоварват със символична функция, те означават битието на един Разрушен дом.

Още в началото на своята разходка Вокулски забелязва, че разположението на крайните квартали напомня легнала стълба. "Доникъде няма да се изкачим по тази легнала стълба – помисли той. — Това е болен, див кът." Символиката на падналата стълба отвежда към нарушените усои на Дома, който присъства в своя разпад, разпръснат на отделни оцелели останки, напомнящи за първоначалното състояние. В един миг на Вокулски му хрумва, че ако брегът на реката се укрепи с каменна облицовка, тук ще се създаде най-хубавата част на града: здания, магазини, ален. „Струваше му се, че е сламка, изхвърлена от мелницата на живота в големия град и че се носи бавно някъде надолу по тая канавка, притисната от вековечни стени. „Какво, облицовка? – мислеше си той. – Ще постои някои време, а после ще започне да се руши, да обраства с бурени и да се кърти като ей тия стени. Хората, които са ги строили с голям труд, също са дирили здраве, сигурност, богатство, а може би и забавление и милувки. Но къде са сега тия хора? ... Останали са след тях попукани стени, като черупките на охлюви от древна ера. И цялата

полза от тоя куп тухли и от хилядите други купища е в това, че бъдещият геолог ще ги нарече скала от човешки произход, както днес ние наричаме кораловите рифове и кредата скали от низш органически произход“. Картината, представена в този цитат, демонстрира колко компактно и концентрирано е внушението на разпадаща се архитектура и разпадащ се организъм. Сигналите за болест и смърт кълтят до висините на писъка и до дълбините на злоещото, достигат до чувството за nihilизъм. Обективната гледка, ставайки факт на съзнанието, започва да дълбае и развихря в него самонараняваща болка и страдание. Това е характерният момент на автоанализата на полската душа, в който националната съдба предизвиква лична плачевна болка и жалба. Романтизмът има огромен исторически дял във формиране качествата на това изживяване като исторически съпадащ със страниците на най-тежки мигове от историята на полската държава. В такива мигове полската душа боледува в своето страдание и танцува пияна пред огледалата на неговата бедстваща красота. „И свръх всички страдания болеше го за дърветата, обелени от кората, за паважа, заприличал на избити зъби, за влагата по стените, за изпочупените вещи и дрипавото облекло. Струваше му се, че всяко от тези неща е болно или наранено, че се оплаква: „Вижте как страдам...“ и че само той (Вокулски) чува и разбира жалбата му“.

Романтикът Прус може да предаде превъзходно болката от разрушението, натуралистът да покаже видимата му грозота и да всее ужас с подробностите, но като позитивист Прус не ще остави без опит за рецепта поставената диагноза, че „в тая страна само болестта, мизерията и престъплението намират сватбено ложе и дори подслон за потомството... А в същност има много просто лекарство: задължителна работа, справедливо заплащана. Това единствено може да засили добрите индивиди и да изтреби без крясъци лошите. „Картината на крайните Варшавски квартали е картина на „страната в миниатюр“, както преценява в мислите си Вокулски. Погледът му се плъзга по „рухналите постройки, хлътнали по-ниско от улицата и с обрасли с мъх покриви“ надзърта в жилищата и вижда навред „гардероби без врати, столове с по три крака, канапета с отпрана тапицерия, часовници с по една стрелка и разбити циферблати“. В цитираните мисли на героя ще открием идеята за ролята на естествения подбор в еволюцията, но пренесена от биологичния в

социален план. Други от мислите на героя разкриват позитивистични идеи за безсилието на отделната личност и единичната инициатива срещу противоборстващите и хаотични сили. "Едни гинат от немотия, други от разюзданост... Единицата с инициатива не може да направи тук нищо, защото всичко се е заклело да я спъва и да я изхаби в празна борба – за нищо." Но най-ужасното образно превъплъщение на позитивистичната диагноза е, че наблюдаваният модел на живот е заразен още в зачатие си и представлява някаква мутантна форма на живот, генетически деформирана. "Какво прекрасно потомство ще имаш, отечество, родено и възпитано на това бунище от майката със сифилистични пъпки и от безнос баща!..." – звучи горчивата присъда на авторовия песимизъм, изразен в мислите на героя. Тези мисли напомнят за изразения от Прус замисъл да изобрази героите и събитията в романа "на фона на общественото разложение".

Ожешкова изгражда друг тип картина на Болен и разрушаващ се Дом, не по-малко страшна, обстойна и симптоматична. „Край Неман“ ни среща с мистиката и реалността на Болестта в Дома от едната страна на граничната линия. Там Болестта е тотален знак, белязващ всичко и всички. Властта на Болестта започва и завършва с чувство за мистериозно разрушение. В началото то все още е неведомо, тъмно и тайнствено, но постепенно разкрива реалния си облик и причини. Тях Ожешкова показва ту на нощно романтична светлина, ту на дневно-трезва и приземяваща в съответствие с редуващите се романтични и позитивистични изяви на таланта ѝ.

Някакво сякаш мистично проклетие е белязало атмосферата на Корчин, където витае Болестта. Атмосфера, в която личи „голямото усилие да бъде запазено имението цяло и в пълен ред... вътре същите следи от някогашно богатство, пазено от неуморими усилия да не се разпадне на дрипи и прах“. Основният акцент в цитирания текст пада върху усилието да бъде запазено нещо, което се разгражда по неумолима вътрешна причина. Това нещо е Домът, съхраняващ в обема на моделното си и символно пространство битието на традиционната полска шляхта. „Това беше имение, в което очевидно нещо постоянно се разваляше и биваше поправяно, в което отдавна нищо не беше пристроявано, нито издигано... Споменът за нещо достойно за уважение събуждаше поетическо възпоминание за тези, които са садили тези грамадни дървета и са живели в този сто-

летен дом“. Това е Дом, в който не се чувства проява на творчески жизнени сили, дом, който се е отдал единствено на своята старост и своите спомени. Организмът се е износил, старостта предявява правата си. Битието на жителите е също един остарял начин на живот, който според позитивистичната диагноза е паразитен и пълен с отрицателна енергия. Затова и неговите носители без изключение са досегнати от проклятието на Болестта.

Освен, че е просмукала стените на Дома, тя разпростира властта си над героите, дълбае в душите и телата им, смесва се с въздуха, който дишат. Болестта е атмосфера в стаята на Емилия, съпруга на Бенедикт и господарка на Дома. Във въздуха витае мирисът на лекарствата, чувства се физическото състояние и депресията на обитателката. „Нейната физическа слабост е напреднала до недъгавост“, ръцете ѝ изразяват безсилие и сладко примирение. От най-малкото вълнение тя пребледнява и припада, нервно търси спасение в лекарствата. Ожешкова посвещава голямо внимание на един обстоен преглед на героинята, дава цял списък от възможни болести и лекарства, приписани от лекарите. Измежду болестите са и мигрената ѝ „Глобус хистерикус“ – болест, при която на психическа основа се усеща задух и запушване на гърлото като с топка. Автентичната диагноза не е тъждествена с изредените болести с латински наименования. Причините са други – от морално-психологически характер, свързани са с душевните потребности и стремежи на героинята. Ретроспекцията, която Ожешкова прави към младия живот на Емилия, дава нужните отговори. В света на имението и в годините си на брачен живот тя не е могла да изпълни мисията на духовна пълноценност, подготвяна в нея. Най-съкровените ѝ желаниа са покосени, видът на променилия се духом и тялом съпруг я дразни. Натрупващото се напрежение в нея достига до точката на спонтанното себеизразяване – разговорът между двамата съпрузи, изважда на бял свят причините на миналото. Причините за Проклятието над Дома. Празнотата и Пустотата са духовната болест, намираща израз във физическото неразположение до степен на механичен разпад. Единственото лекарство според Емилия е „задоволяване висшите нужди на човешкото същество, нуждите на сърцето, на въображението, на благородните вкусове“.

Проклятието надхвърля границите на Корчин и преследва представителите на шляхтишкото битие, където и да пътуват или

да се установят. Засегнати от фантомните форми на Болестта са Ружиц и Зигмунт Корчински – син на Анджей, брата на Бенедикт (господарят на Корчин). Всеки от тях изживява по свой начин болестта на века – неврозата. Апатията и отчуждението неумолимо са ги овладели и белязали с негация волята им за живот. Ружиц е морфинист, а Зигмунт – неуспял художник с болни надежди в изкуството и пълна отпадналост на творческото му Аз. И двамата боледуват от модните болести в Декаданса на Аристокрацията. Те се стремят магнетично към Юстина, към нейната здрава природа, гордост и непреклонност, към тайната на чистотата и красотата ѝ. Юстина не е типичен представител на дома Корчин, тя е извънреден елемент в него, за което говори и особеното ѝ положение, сираче без майка с полусмахнат баща, оставено за отглеждане в дома на Бенедикт, роднина на майка ѝ. Ружиц и Зигмунт са неудържимо привлечени от бликащото в нея здраве, оня ключов атрибут и енигматичен знак в романа, който управлява разпределението на героите от двете страни на граничната линия.

Ожешкова дава ясно и декларативно изявление на присъдата, разделила света на героите (елемент, типичен за по-ранните ѝ творби и подложен на преодоляване в „Край Неман“). Тя не успява съвсем да удържи стихията на своята проповед-изповед с бликащо емоционално отрицание: „При крепостния строй, който създаваше за хората от неговото съсловие изобилие без труд и със своите каменни сводове задържаше свободното поле на мисълта и движението напред, обществото представляваше застояла вода, пълна с миазмите на невежеството, на развалата, на леността и апатията. човешките организми, тия бедни гъбички, които всмукват разлагащи или укрепителни сокове в зависимост от дървото, на което растат, се защитават от заразата както можеха. Множеството се поддаваше на нея, известен брой обаче въоръжен за борба с наследствени или придобити сили, се съпротивляваше победоносно“. В цитираните редове ще открием следи от публицистично присъствие на метафората за обществото-организъм, чийто художествен вариант присъства в образа на Болния дом, един болен организъм. Причината за Болестта също е изповядана с бързината на декларативната фраза – тя се корени в историческия анахронизъм на социалното присъствие на шляхтата и в нейните неотдавнашни човешки грехове. Затова „каменните сводове“ на крепостния строй, изглеждащи непоклатими, започват да се люлеят и рушат под напора на промените.

Какво толкова фатално се е случило, че над Дома и обитавачите го същества тегне проклятието на духовната нужда, обричаща на пустота, безвремие и безполезност? Отговорът на Ожешкова е в историческата памет на нейното поколение. Тази историческа памет е вмъкната като близка перспектива в сюжетния план на романа и съдържа програмираща информация, управляваща сюжетното действие до неговата развързка: съществувало е време идилично и почти легендарно преди мълчанието-наказание. Тогава всички са били други, особено Бенедикт. За това време му напомня Емилия, която го укорява за сегашния му живот. Това време е историческият час на Януарското въстание – момент, при който между селяните и шляхтичите-съседи е съществувала дружба, изравняване и побратимяване. И братството е било свещено. Него Ожешкова взема за образец на съществувала хармония, за поучение и присъда над „сега“. С тона на справедлив мъдрец авторката разказва за онова златно и бурно време и припомня съществувалата хармония – сакрализирана в духовно-ценностната система на позитивистична мислителка. По-устойчива сакрализация е постигната със задълбочаването на перспективата. Ролята на митологично-историческа перспектива играе легендата за Ян и Цецилия, която също проповядва изравняване и съюз между шляхта и селяни, живот по законите на любовта, труда и природната хармония. От нарушението на сакралното се ражда и Проклятието над Дома, неговата мистична сила, внушена по художествен път.

Домът на пан Ленцки от „Кукла“ в момента, когато се запознава читателят с него, не излъчва тревожни сигнали за опасност. Прус ни въвежда в жилището на Ленцки без тенденциозната решителност на Ожешкова и не по праволинейния път на нейния художествен замисъл. С придиричлива преданост на обективен разказвач той развежда читателя в дома като невидими музейни посетители, дошли да огледат и трезво да преценят предимствата и удобствата. „Жилището имаше много предимства, беше сухо, топло, обширно, светло. Имаше мраморно стълбище, светилен газ, електрически звънец и водопровод. Покъщнината беше достатъчна: нито малко, нито прекалено много и всяка вещ се отличаваше по-скоро с удобна простота, отколкото с ефектни украси... Масата можеше да бъде отрупана с тежки предмети, на стола можеше да се седне без страх, че ще се счупи, във фотьойла можеше да се мечтае“. За разлика от

категоричната диагноза на Ожешкова за Болния шляхтишки дом, Прус изглежда на първо време обективен и дори доброжелателен. Впечатленията, създадени от цитата, водят до едно заключение: внушават човешката обитаемост на жилището, неговият уютен интериор. Друг е пътят, по който Прус постига символизация на Дома-пространство и в него могат да се разграничат няколко случая: чрез определяне на духовните пространства; чрез белязване на конкретни сгради и зони от символна функция – църковният храм, Залеските руини, жълтата къща на Кшешовски, магазинът в моментите, когато старият Жецки пуска куклите да танцуват и ги отъждествява с хората, посоченият вече случай, при който откриваме модела на Дома в картината на крайните Варшавски квартали.

В атмосферата на дома у Прус навлизат друг вид пространства, които наслагват втора реалност и именно тя е символично-обобщаващата за Прус. Тези пространства са духовни и не се покриват с психологическата реалност, носена от героите. За Прус психичните явления не са идентични с материалната си природа, макар и да са неин продукт. Те се осмислят като духовни явления, осветени от присъствието на друг вид основание, повдигащо равнището на екзистенциалния статус – тези основания са в търсенето на човешката идея, идеята, която Бог като демиург на света би вложил в човека и ако се приеме съществуването на Бог като вид морална отговорност за човека.

Изисканата проникателност на Прус ни среща с духовното отечество на Изабела, в което "кристални паяци заместваха слънцето, килими – земята, статуи и колони – дърветата: това второ отечество, което обгръща аристокрацията на всички народи, изтънчеността на всички времена и най-прекрасните постижения на цивилизацията". Принадлежността на Изабела към него определя мястото ѝ в света, обществото, природата, която за нея е театрален декор. Един-единствен път тя е наблюдавала морска буря и я определя като зрелище, устроено, за да я забавлява. Светът е изкуствен Дом за нея, а не естествена реалност. В него цари една-единствена аристократична вечност, в която тя, богоизбраната аристократка, принадлежи към поредното поколение богове и се чувства „Богиня, окована в телесни форми“.

Светът на аристокрацията е изобразен в предметената атмосфера на духовната си същност. Изящно и изкусно подредено прос-

транство, но изолирано и изкуствено, в което часовниците фалшиво измерват сигурност и вечност. Владеещата изкуственост е всъщност беззащитност и чупливост. Финалът на „Кукла“ възвестява неговото разрушение – взривяването на Залеските руини вероятно извършено от Вокулски. То ще ни върне към началния мотив на обявена борба – моментът, в който Вокулски изкачва стълбищата в дома на Ленcki: „Какви са тия форми, с които са се оградили. Ех, да можех да съборя всичко това!“ И в продължение на петнайсетина секунди му се струваше, че той и този достопочтен свят на изисканите форми трябва да си дадат сражение, в което или този свят ще рухне, или той ще загине“. Разрушението в Дома на аристократичното битие при Прус е резултат не само на естествена закономерна ерозия, но и на открито обявена борба на новите идеали срещу старите форми. Присъдата над изкуствения свят на аристокрацията се чувства още в началото на романа при запознаването с духовното отечество на Изабела. Оказва се, че е той чуплив и разрушим, застрашен от влияния, идващи отвън. След посещението във фабриката в съзнанието на Изабела нахлува заплашителната мисъл за „разбунтуваните демократи, готови всеки момент да тръгнат в атака и да разрушат нейния чаровен свят...“. И всичко да рухне, да умре или да се пръсне безследно... Всичко това да изчезне някога?...“.

При Прус Болестта, която като мистичен фантом е белязала атмосферата в Корчин, се изявява чрез другия си образен синоним – разрушението. То е логически свързано с еквивалента на представата за обществото-организъм, това е Механизмът, който стои в основата на организма. Механизмът на живот на аристокрацията е остарял и износен. В това е и болестта на куклите и техния свят – в тяхното износване и блокиране. Тази идея у Прус има двойна мотивировка. Тя се разраства и надмогва застрашително локалните граници и ограничения на социалната концепция за обществото и заплашва с екзистенциален ужас света на човека.

Моделът на Разрушаващия се Дом е едната страна от проведените основни опозиции в романите на Прус и Ожешкова. При „Край Неман“ опозицията е вододел на света, при „Кукла“ – кореспонденция между активизирани зони и центрове на пространството, превърнати от максимализма на противопоставянето в универсални модели на битието. В отвъдните страни на разграниченията Прус и Ожешкова изграждат два различни феномена битие, дават

две различни решения на формулата на противопоставянето. Париж налага нова социална проекция на човешкото Аз в света, феномен на културна изява, която го осъразмерява в сложни битийни пропорции. Бохатировиче предлага удобната простота на извечна човеко-природна хармония. Природата е като роден дом, майчин скут за всеки, усвоил суровите ѝ уроци. Двата феномена на човешкото битие, противопоставени на Разрушаващия се Дом в „Кукла“ и „Край Неман“, са представени като образци на Здравия Дом и предлагат формулата на устойчив тип битие – формула с голяма доза позитивистичен мисловен пълнеж. В разсъжденията на Вокулски за Париж ще срещнем позитивистичните фактори климат, органическа работа, закон за подбора. „Работа за щастие във всички посоки, ето съдържанието на парижкия живот... Благодарение на грижите за всичко, разните неща в Париж носят най-разнообразни ползи. Къщата, покъщнината и съдинката са не само полезни, но и хубави... И обратно – произведенията на изкуството са не само хубави, и полезни. „Благодарение на тежкия шестнайсетчасов труд, се реализира законът на подбора, предлагащ на силните да оцелеят, благодарение на канализацията и широките улици, парижани се предпазват от болести и дишат чист въздух“. Срещу умората са въведени хиляди превозни средства, срещу скуката – стотици театри и зрелища, срещу незнанието – стотици музеи, библиотеки и сказки“. В мислите на Вокулски за Париж може да се отсее чиста проба позитивистични идеи, дошли от органическата теория на Спенсър и Конт, от културните интерпретации на Иполит Тен и превърнати в критерии на мисълта и знанието. В авторския коментар на Ожешкова, в мислите и поведението на героите ѝ Юстина, Марта и най-вече Витолд – най-прекият проповедник на позитивистичните рецепти, ще срещнем същото скандирано здраве, ненарушимата вяра в правилността на проповядваното, детинската наивност и прозрачност на вдъхновението „Юстинке, душичке, сестричке! Аз не очаквах това, но само мъничко, защото мислех, че бушменското ще вземе връх у тебе и ти ще предпочетеш красивата татуировка... Реши се значи да станеш работничка на скъпата ни земя, да внесеш своята светлина между бедните братя! Браво! – говори Витолд на Юстина, а към Ружиц отправя нравоучителен тон: – Вие, господа сте длъжни да се заловите здраво на работа и над земята, и над хората!“.

Прус не е така праволинеен в позитивистичното опиянение. При него то е та-

лаз на мисълта, който с изпомпването си се превръща в скепсис, в провокация, в недоверие към всяка теория, в екстазно преклонение през огромния сфинкс на мирозданието.

Странен, интересен и постепенен е пътят, по който Прус изгражда картината на Париж като съкровен портрет на зданието на цивилизацията. Първоначално нейният феномен застава пред героя като загадка, търсеща своето разрешение. Престоят на Вокулски в Париж реализира силата на познавателния рефлекс, характерен за героя и представя пътя на търсеното решение. Той се концентрира в няколко етапа. Началният етап се състои в струпване върху героя на спонтанни качества на Парижкия свят, в който се проявява все още неподредения и неосмислен вид на Цивилизацията. Осъзнаването на Вокулски в Париж като център на Цивилизацията се извършва по волята на автора като изящен демиургичен жест: героят усеща прехода от абсолютния хаос, апатия и празнота, качества, характеризиращи психическото му състояние на път към лудия водовъртеж и шума на живота в Париж. Тази диаграма на състоянието на героя съответства на пренасянето му в друг житейски статус, извършено по модела „временна смърт – ново раждане“. На Стах му се струва, че е същество, което по странно съвпадение на обстоятелствата се е родило преди няколко дни тук, на парижкия паваж и че всичко, което си спомня, е самоизмама, някакъв сън преди битието, което не е съществувало в действителност. „Той се усеща в центъра на „адски водовъртеж“, обикаля града и върху му се изсипва вихър впечатления от сгради, улици, площади, хора. В това състояние героят изгубва представа за собственото си Аз, всичко му се струва огромен хаос, в който не може да прогледне, нито да усети собствената си определеност. Във вихъра от впечатления се сипе спонтанното физическо и сетивно въздействие на качества, характеризиращи феномена на Цивилизацията, понякога му се струва, че „върху главата му се събаря целият свят от палати водоскоци, скулптури, картини и машини“. „Животът кипи тук тъй силно, че като не може да се изразходва в безкрайното движение на колите, в бързия бяг на хората, в издигането на пететажни каменни сгради, той близа от стените във формата на скулптури или барелефи от покривите в стреловидни форми и от улиците като неизброими будки“. Тази каскада от впечатления утвърждава съдружието между смазваща големина, огромен брой, изящество и гениалност на формите

и строителни изяви на Изкуството жизнена сила, кипяща във всичко това и творяща от векове. Вокулски се чувства ту призрак, ту нищожен „смазан червей“. Той изпитва пропорцията между отделното човешко същество и Зданието на Цивилизацията.

Кореспонденцията между главата в романа, посветена на образа на Париж („Сиви дни и кървави часове“), и тази с разходката на Вокулски из крайните Варшавски квартали („Размишления“) се усеща пряко в съпоставките, в мислите и попътните бележки които паралелизират двете картини. Видът на операта го кара да възкликне, че „тук има повече мрамор и бронз, отколкото в цяла Варшава; представя си как би живял, ако се бе родил в Париж, а не във Варшава, погледът върху климатичната карта установява, че температурата в Париж е с пет градуса по-висока и следователно „Париж има годишно две хиляди градуса повече топлина, отколкото Варшава“. Всички тези преценки извършени по критерии в позитивистичен дух, са фаза на разграничаване на двата модела битие – моделът на социалното бедствие и моделът на Цивилизацията. Единият съответства на чувството за разрушена материална цялост, болни фрагменти и атмосфера на повсеместна епидемия, другият е свързва с усещането за масивната сграда, украсена с изящни орнаменти по чиито етажи се движи светският живот. Съпоставката се състои в горчива равносметка, болка за нелепостта на Домашното положение – „в отечеството му не се нуждаеха от учени, а от момчета и продавачи по магазините. Когато искаше да служи на обществото, дори като пожертва собствения си живот, поднесоха му фантастични мечти вместо програма“.

Престоят в Париж, проекцията на героя в другия модел битие изисква нова самоидентификация и продължителен период на умствена и духовна концентрация. Вторият етап от разрешаването на загадката се състои в намирането на план и логика в строежа на Париж. След импресионистичния портрет загадката на Цивилизацията чака откритие на структура, оправдаваща и обогатяваща смисъла на феномена, разкриваща същността на неговия мистичен живот. Търсенето на план в строежа на Париж е съпроводено с търсене на собственото АЗ, с отговора на въпросите „Какво съм аз!“, „Какво правя?“. Идентичността на двете решения сверява идеята за Цивилизацията като социокултурна форма на идентификация на човешкото Аз. След първоначалното чувство за хаос, у Вокулски възниква

откритието, че „Париж има план и логика“ и той посвещава по цели часове да осмисли и начертае този план. Резултат е удивлението как цели поколения милиони хора, независими един от друг са успели да сътворят великолепен план, който сякаш е правен от един човек, от истински демиург. Защото планът на Париж има своя „специфична анатомия и физиология“, ос на града, която наподобява гръбначен стълб, а около нея оформянето на града напомня огромна гъсеница, чиято опашка е на площад Бастилия, а главата ѝ – Триумфалната арка на площад Етоал. Намерената органична структура в плана на града, признатата роля на климатичните условия за огъня в това „вулканично огнище на цивилизацията“ са нови отблясъци на органичната теория, приложена илюстративно. Специфичният план в строежа на града освен, че е гениален, е и също така прост, че би могъл да бъде начертан и измислен от осемгодишно дете. Прус нарича строежната планомерност природен фатализъм, той приравнява строежа на Цивилизацията с други природни феномени, „така, че работата на милионите хора които толкова шумно крещат, че имали свободна воля, дава същите резултати, както работата на пчелите, които строят най-правилно питите си, на мравките, които издигат конусообразни мравуняци, или на химически съединения, които се свързват в правилни кристали“. Съпоставянето на загадката на Цивилизацията със загадката на другите природни феномени ѝ отрежда място в огромния вселенски механизъм, творещ форми на живот. Цивилизацията е не само човешко, а природо-човешко творение, в което освен човешката воля се проявява фаталистичната сила на природните закони.

По странен начин героят извършва и своята самоидентификация – в стремежа да открие плана на Париж той удовлетворява нуждите на своето същество от собствена определеност на фона на новия житейски пейзаж. Една сутрин, събуждайки се в хотела, Вокулски виква от ужас – отсреща го гледа собственото му лице. Фарсът на огледалната стая обективизира раздвоението на героя. Призрактът, заради който бяга от Варшава, му напомня за себе си. В Париж той анализира миналия си живот и получава възможност за избор между него и друг, посветен на науката. В момента, когато открива плана на Париж, Вокулски усеща „че разпръснатите му досега познания и възгледи се събират в известна цялост, в някаква философска система, която му обясняваше много тайни на света и

на неговото съществуване“. Малко след това се появява възможността за ново съществуване в лицето на Гайст. Неговата поява е в пълноценна логическа връзка и зависимост с модела на лабиринта – едно ново вариантно лице на феномена Цивилизация. Гайст подава спасителната нишка на нов смисъл, необходим при ценностната ориентация в лабиринта на цивилизацията – научното откритие, принасящо полза за прогреса на човечеството.

Ожешкова предлага на търсещата героиня Юстина друга самоидентификация – тя построява идеалния ѝ модел посредством зададения програмен вариант в легендата за Ян и Цецилия и посредством урока на отношенията между Марта и Анзелм, които са неуспешно реализация на сакралното послание от легендата. В болния свят на Корчин владеят сили, които отгласкват героинята отвъд пределите на имението към привличащите я светли сили на другия, здрав свят – светът на селото.

В противоположност на Болния дом, в който владеят мистичните сили на разрушението и отчуждението, селото носи постоянната атмосфера на жизнерадостното битие. Ожешкова изгражда този свят от материя, спрямо която градежният материал на Корчин е антима́терия. Соларните елементи в качествената характеристика на героите и пейзажа съответстват на сакрализацията на селския мотив. Корчин е дисонанс. Бохатировиче – хармония. Селото е природен Дом-Храм, в който човекът е апотеозна фигура на ваятелните сили на Природата.

Неслучайно още в началото на романа неговият свят се идентифицира с празника и слънчевия неделен ден, със священото излъчване на църковния храм, откъдето по прашния селски път се връщат две жени – Юстина и Марта – героини медиатори. „Всред тази весела природа бяха весели и хората, които днес шетаха по пътищата и синорите...“ В това човешко движение се чувстваше най-хубавият за селското население момент на празника, веселото и бавно завръщане от черква в слънчевия и свободен от работа Б о ж и ден.“

В тези, изпълнени със слънце, въздух и движение, картини ще открием най-същественния елемент за хармонията на един здрав човешки свят – взаимовръзката Природа – Човек в един целесъобразен и устойчив организъм. За да се осъществи тази връзка, е необходим органически акт на взаимодействие – Трудът. Трудът като общение със земята и природата е онзи праизвор на жизнени сили

и здраве, който закалява здравия и лекува болния, прави човека и природата единно битие, единен организъм. Трудът, един от най-органичните моменти в идеите на позитивизма, е ясната жизнена функция на одухотворения от човешкото присъствие свят; идеалът на здрав обществен организъм, проповядван и изповядван от Ожешкова.

Човекът, принадлежащ към този организъм и човеко-природен свят, е същество, в което е запечатан смисълът на хармонията – онази естетическа категория, моделен архетип и символ, която белязва идеала на Ожешкова. Хармонията, подобно на генетичния силует на дървесната структура расте и се разклонява в човешкия организъм, циркулира в него като вълшебно управление на формите и движенията, излъчва лъчиста енергия. Нейно възплъщение е Ян, гонимецът на Юстина, с когото тя представя образцовата двойка на мъжа и жената, изведена в романа в митологичното осветление на родоначалието. „Той беше трийсетгодишен мъж, висок и толкова строен, сякаш майката Природа го беше отгледала в лоното си с любов и голяма грижа. Всъщност на друго, с тежката работа, докато добие нейните дарове, горещият летен зной и суровите полски ветрове бяха дали на това тяло такива хармония и сила, че тръскането на колата не можеше да заличи нито за миг простите му и изящни линии.“ Пластичното внушение на здравата селска фигура при първото ни запознаване с Ян е представено редом с подчертаната сила на неговите приятели – природата и трудът. Скулптурно изваяната фигура на Ян е представена в типичното обкръжение на човешкия колектив – групата на селяните, които се возят в една кола по прашния селски път на връщане от църква. Тяхната компания е наречена „шумна градина“, метафора отново водеща към естетическите внушения на природната хармония.

Естетическите внушения на природата са вградени и в субстанциалната основа на плътно присъстващата соларна характеристика във физическото излъчване на героите. Соларното напире във външната сигнализация на вътрешната духовна сила – самият дух на Природата блика в погледите и жестовете. Докато в Корчинските герои преобладават елементите влага и сянка (тъмнина, проектирана от присъствието на светлината), тук субстанциалните елементи са слънце (огън), въздух – символи на духовното и природния оптимизъм. От героите на Корчинския микрокосмос изключе-

ние правят Юстина, Марта и Витолд, но това са героини-носители на медиацията като тяхна идейно-художествена мисия в романа. Очите на Марта притежават „изключителна огненост и проникателност“, погледът ѝ е остър, с непреклонен пламък. Очите ѝ са прозорците на духовното, напирашо отвътре, погледът – флуидната му насоченост. „При този поглед можеше да се забележи, че очите на колара са сини като небето и че в този миг в тях пролетя светкавица“. Светкавицата е небесната дума, език и жест на небето, влязло и преизпълнило душата на Ян. Когато Бенедикт отива в селото като настойник на Юстина, за да благослови сгодените, в очите на Ян като безсловесен израз на радостта блесва същата светкавица. „Неизмерима радост бликна като светкавица от очите му, косата падна от ръцете му, блесна и извънтя“. Този път ефектът е удвоен с паралелния жест от блясъка и звъна на падащата коса. Оръдието на труда приглася със своя език, със своя поетичен жест на красотата. Докато в Ян говори небесната светлина, Юстина има по-различно излъчване. Тя носи в себе си годините на престой в Корчин, тайната на дълго съдържано духовно неудовлетворение се е кондензирала в твърдото кредо на говорещ с мъчанието си мрак. „Тя е „въплъщение на здрава и силна, горда и мрачна женска красота“; „В нея има свежест, сила, простота“ по думите на Ружиц. В Юстина говори твърдата личност, непоклатимото решение за самоотстояване, гордият стремеж към независимост и свобода, но и борбата за тяхното постигане. Затова в нейната душа говори мрачното небе преди просветлението, обиденото, суровото небе, което произнася с тежки и категорични думи присъдите си.

Докато първият акт на демиургично действие върху света и първа част от позитивистичната задача е разделянето на света на две антагонистични половини, то вторият е в начина на тяхното свързване. Медиацията носи решението на ключовия тезис за социалната терапия, указанието, ценностната ориентация към територията на спасителния и неприкосновен здрав свят. Изграден от хармоничното взаимодействие на три съставни реалности Човек – Труд – Природа, този свят е друга интерпретация на ключовия модел за Домо-Битие на човека, той представя образа на Здравия дом. Докато домът-имение, както и къщата на Ленцки от „Кукла“ представят обиталище, чиято съдържимост е изкуственият свят, то при Дома на селското битие съществува тъждествена връзка между дом и при-

рода. Този Дом е Природният дом, съдържащ битието в неговата естественост. Съграден от субстанцията на четирите елемента (Земя, Слънце, Въздух и Вода), той притежава пространствена необятност и протяжност като измерения на битието, символизиращи свобода, отвореност в модела на света в посоките Небе, Земя, Река.

Първоначалната среща на двата свята е среща-конфликт, чийто конкретно фабулен израз е в спора за земя – конете на селяните са влезли да пасат земите на Корчин и Бенедикт иска да им наложи глоба и да предизвика дело. Неслучайно конкретният конфликт е свързан със Земята и с Границата. Граница, която от една страна е межда между двата свята, от друга е ограничаване на свободната селска територия, акт, накърняващ свободата на земята и душата на селянина – двете реалности, съставляващи единната одухотворена пространственост на селския свят. Земята буквално бяга от границите на имението, за да отиде при селяните. „Стопанството изостава, земята се изплъзва от ръцете ви, народът подивява, а никой не си мръдва пръста да направи нещо...“ – говори назидателно Витолд, синът на Бенедикт, герой в чието слово най-прозрачно и ясно изпъкват почти декларативно заявените идеи и рецепти на позитивизма. Той представя прогресивно мислещия слой млади хора, успяващи да се преустроят. „Вие господа, сте длъжни да се заловите за работа и над земята, и над хората...“ – ето една ясна и проста позитивистична формула, декларативен елемент, пряко обръщение на авторката към нейното съвремие, произнесено с несдържано порицание към изоставащите темпове на икономическо-социално развитие. В тезиса личи присъствието на земята като фундамент, земята, която бяга при селяните и пътят към нея е и път към тях. Тя е основата на Природния дом. След време тя ще получи право на собствен глас в полската литература и това ще стане в друг роман от покъсно време, с освободен от позитивистичните рамки патос – в романа на Реймонт „Селяни“. Това ще реши поставената загадка за присъствието на земята в полския образ на света, поставена и в романите на Ожешкова. Там, където не се грижат за нея, земята бяга изпод краката на хората, а заедно с нея и здравата антсеевска сила, кърмилната ѝ мощ.

Човекът от селото израства като монолитен библейски образ, чийто пиедестал е земята. Неслучайно Ян, една от красноречивите фигури в романа, е представен като орач. Като такъв изниква той

пред Юстина по пътя на бягството от Корчин. Вече споменахме, че те двамата представят символната библийска двойка, родоначалието на човешкия род. Посоченият момент е една от най-силните и преки асоциации, отвеждащи към библийската символика в образите на Ян и Юстина. Поклонението пред земята е библийски защитен ритуал в романа. За Полша от Ян и Юстина човечеството трябва да започне нов живот, в труд над земята. Юстина намира мястото си при труда и земята в благословения от Бога селски дом.

Присъствието на елемента „огън“ във варианта „небесна светлина“ (слънце, светкавица, небесното синьо) е удостоверено освен във физическите характеристики на героите и в пейзажа. В началната експозиционна картина на летния празничен ден елементът „слънце“ се свързва в една атмосфера с елемента „въздух“ и внушава емоционално-психическо състояние на Природата, Радостта на опиянението от съществуването. „Беше летен празничен ден. Всичко на света сияеше, цъфтеше, ухаеше, пееше...“ – така започва внушението за изключителната атмосфера на празнична радост и веселие, настроение, в което са потопени и природата, и хората. Цикълът на празника започва и свършва с началото и края на романа, символизиращ възпроизвеждането на живота в своя ритуален кръг. Увенчаващото празнично събитие е годежът на Ян и Юстина, началното – завръщането от черква, а някъде на балансиращо средно хронологично място е подробно описаната селска сватба. По този начин романът придобива равновесна структура и кръгово-композиционна завършеност.

Четирите градивни елемента се включват като елементи на празнична мирова хармония, те получават своето емоционално празнично битие именно в органичния блясък на хармонията в природния организъм, в чиято сърцевина е златното семе на човешкото битие. Още в началния пейзаж в ритуалното единство на елементите се включва реката с нейния „полуобръч“ като намек за пръстена, за символиката на кръга. Както всеки от посочените елементи реката притежава собствен свещен кръг от присъствени значения, многопластова символна структура и кодово място. Още повече, че първенстващата ключова позиция ѝ отрежда заглавието на романа „Край Неман“. Освен субстанциалното ѝ присъствие като вечна вода-първооснова, едно от основните и най-древни архетипно-символни значения Времето. В това си значение символът архетип „Река“

има не локално, а вездесъщо присъствие. „Човек неволно се чувства принуден да си спомни... за онези, които са садили тези грамадни дървета в този столетен дом: да си спомни за оная река от време, която е изтекла над това място ту тиха, ту шумна, но неумолимо е отнасяла със себе си човешките радости и мъки, грехове и останки...“ Като магнитен поток преминава призрачната река и през Корчин. Всички събития от романа сякаш се сият стремглаво да се втекат в нея, вливайки се съсъщност в потока на времето. Така например и след селската сватба еква възгласът „На саловете“ и веселящите се продължават да празнуват със съпричастието на Неман, голямата чувствителна река, която тече със силата на изповядващата се душа.

Подобно на Белия път, Реката е един от образите на медиацията. Като такъв тя абсорбира и значението Път. Това взаимно въздействие на образите се усеща още в началната природна картина: „Бели пътища, леко позеленели от рядката трева, пресичаха равнината, като потоци от реки се насочваха към синорите от детелина и къклица.“ В символиката на пространството в романа Неман има специфична картографско място – тя разделя и слива територията на двата противопоставени свята със сакрална зона отвъд реката, свързана с паметните дни на Януарското въстание, с легендата за първопредците на селото. Това е Гората, в която се намират Гроба на въстаниците и Могилата на Ян и Цецилия. Пазеща спомена и легендата в тяхното свещено взаимопреливане, местността съхранява абсолютното време на закодираното послание, към което трябва да се съпричестят героите от романа, да извършат желаното свещенодействие, за да осветят, спасят и реабилитират света и неговото равновесие, за да спрат властта на проклятието, проявяващо се като област-бедствие. Когато Ян и Юстина преминават реката, за да отидат при гроба, завалива Дъждът. Образът на отвесната вода е знак за благословия от Небето, удвояване на медиативния акт на посвещение и указание на правотата на пътя. След този момент настъпва пречистване, изясняване в душата и мислите на героинята-медиатор. Тя няма да повтори грешката на Марта, а ще отиде да живее в селото, при Ян, ще се приобщи към здравия селски дом и ще занесе своята просветена светлина в него.

Всеки от двата противоположни свята в „Край Неман“ има свой музикален мотив. Музиката е най-пречистеният духовен език

за изразяване същността на предметите, реалностите, хората. Откъм Корчин долита пронизително тъжна и красива мелодия – свиря цигулката на Ожелски, бащата на Юстина, човек, който не е нито нормален, нито луд. Той е странен и „извънредно смешен“. Мелодията е чиста и красива. В нея звучи мотив на носталгия по някаква невъзвратима красота, тя сякаш е вопъл на затворена душа. Съчетанието между красивата цигулка мелодия и комичната фигура на свирещия Ожелски, появяващ се по халат и чехли, е един от символите на шляхтишкия Дом. Образът крие гротескова характеристика, чието идейно основание е в уязвените достойнства на душевната свобода и красота, поставени при непоносими условия. В средата на Корчин музиката е изгнаница. Носталгичната мелодия на Корчинската обител е музикалният мотив на Разпадащия се дом. Светът на Селото-Дом има свой музикален мотив. В бездънната светлина на легендата за Ян и Цецилия, обясняваща произхода на селото, свети символът на свещена хармония – арфата на Цецилия. Когато Юстина си тръгва от селото към Корчин, след като е изслушала легендата, поглежда нагоре към небето и там нейното въображение ѝ посочва под звездите „фигурата на жена със златна коса, която прикрива тялото ѝ и нейната арфа, с опитомена сърна до нея. Тя плуваше горе величествена и тиха, с ръце, насочени към тъмния пояс от къщи. Дали ги благославяше или сочеше някой...“.

Като героиня-медиатор между посланието на легендата и автентичното положение, Юстина се идентифицира с образа на Цецилия. Арфата е музикалният символ на хармонията. Светът, изпаднал във временно неравновесие, трябва да приеме посланието и да се хармонизира устойчиво. Във всички моменти на тържество на хармонията царствено изплува музикалният ѝ мотив. Той се съдържа и в картините на селските сватби, придружени с песни, в гласа на Ян, който Юстина е слушала преди да го познава, шума на гората край Неман, който наподобява песен. В тайнствения покой на гората Юстина и Ян разговарят с Ехото: „Поговорете сега малко с Ехото!... Извикайте на Ехото това име, което ви е най-любимо на света!... Боровата гора отговори три пъти проточено, високо, напевно... Юстина гледаше към разпялата се гора, но усети, че разтреперана намира ръката на Ян“. Тайнствената акустика на Гората е част от мистерията на съприкосновението между легенда и действителност. Ритуалното възстановяване на Хармонията е архетипната основа на романа.

Легендата за Ян и Цецилия задава свещената норма, съгласно която трябва да бъде коригирана действителността. Тя сакрализира позитивистичните принципи, съгласувани с хуманистичния идеал на Ожешкова. Условията са спасени и в романа тържествува оптимистичният вариант на възможната реализация на Лечението.

Легендата за предците-основатели на Бохатеровиче от "Край Неман" има свой аналог в романа "Кукла" – легендата за Залеския кладенец. В нея е разкрит друг, негативен образец на същата заложена позитивистична идея за съюз между социалните групировки аристокрация и селяни. Бедният ковач от легендата не успява да събуди омагьосаната царкиня, спяща на дъното на кладенеца и той бива навеки записан от огромен камък – камъкът, който в романното настояще се превръща в олтар на една невъзможна любов, в паметен знак за нейната гибел. Както в легендата, така и в актуалната романина съдба на Вокулски се доказва враждата между социално враждуващите светове, невъзможността им да станат едно. Защото в слепочиято на спящата принцеса е забита златна игла – символ на омагьосаното, изкуствено съзнание на аристокрацията. А това е болест, която не се лекува. Всеки опит за лечение е болезнен. Царкинята не може да понесе болката породена от опита да бъде извадена златната игла.

Романите "Кукла" и "Край Неман" представят две паралелни решения на темата за Болестта и Лечението на полското общество. Общата структурна форма метафоричната ситуация "Акт на терапия" се състои в опита за медитация между противопоставените модели на Болния и Здравия Дом. Двамата автори дават различна съдържателна вместимост на посочените модели и интерпретират различно позитивния смисъл на категорията "здраве". Ожешкова открива пътищата за оздравяване към Селото, Природата, Трудът и Любовта. Прус отвежда героя си, търсещ изцеление, в храма на Цивилизацията, Науката и Културата. Двете автономни романи формули на Лечението изразяват двете основни проекции, осигуряващи социалното, стично и биологично здраве на Човека – Природата и Цивилизацията. Затова двата романа трябва да се разглеждат в полето на един красноречив диалог.

БЕЛЕЖКИ

¹ Вж. Ż m i g r o d z k a, М. Pozytywizm Elizy Orzeszkowej, Pamętnik literacki, 1971, z. 4, s. 47 – 48.

² Понятието „Pozytywizm“ има по-широка културна интерпретация, представена от проекции на явлението в различни времеви културни пластове – например във века на „иконоборството“. Вж. Durand A., Wyobraznia symboliczna, т. I, Zwicięstwo obrazoburców, czyli odwrótna strona pozytywizmów, Warszawa, 1986, s. 33 – 52.

³ M a r k i e w i c z, Н. Pozytywizm, Warszawa, 1980, s. 409.

⁴ Пак там, с. 409.

⁵ Пак там, с. 42.

⁶ Пак там, с. 42.

⁷ К ш и ж а н о в с к и, Ю. История на полската литература, с. 373, С., 1988, НИ.

⁸ M a r k i e w i c z, Н. Pozytywizm, Warszawa, 1980, s. 45.

⁹ Ż m i g r o d z k a, М. Pozytywizm Elizy Orzeszkowej, Pamętnik literacki, 1971, z. 4, s. 48.

¹⁰ „Theatrum mundi“ е концептуален метафоричен модел на света в романа, който взаимодейства с контекстуалния метафоричен модел на Терапията.

¹¹ M a r k i e w i c z, Н. Pozytywizm, s. 406.

¹² Б а ш л а р, Г. Поетика на пространството, С., 1998, НК, с. 63.

**ПОЛЬСКИЙ ПОЗИТИВИЗМ КАК АКТ ТЕРАПИИ –
ТРАНСФОРМАЦИЯ В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЗНАКА .**

(По матерьялам романов “Кукла” Б. Пруса и
“Над Неманом” Е. Ожешковой)

Маргрета Григорова
(Резюме)

Настоящее исследование содержит наблюдения литературно-художественной интерпретации ситуационного кодового выражения в Польском позитивизме как акт терапии.

Открыты индивидуальные романские решения ситуации “Болезнь – терапия” в двух выбранных представительных романов “Кукла” и “Над Неманом”.

Анализируются художественные знаки болезненных симптомов, отделяется момент диагностики и программы для лечения. Состояние Болезни исследовано в проекции об образе Дома как устойчивый модель общественного бытия.

Терапевтическая формула выздоровления ищется в акте медиации между противопоставленными больными и здоровыми зонами существования в двух романах. Разница между двумя индивидуальными решениями подчеркивает сложность проблема.

THE POLISH POSITIVISM AS ACT OF THERAPY TRANSFORMATION IN THE BELLETRISTIC SYMBOL SYSTEM

**(Based on the novels "A Doll" by B. Prus and
"Beside Neman" by E. Ojeshkova)**

Margreta Grigorova
(Summary)

The present study contains investigating observations on belletristic interpretation of the situational code expression of Polish positivism and this positivism defined and motivated as an "Act of therapy".

There are individual novelistic decision of the "Disease – therapy" state which are to be distinguished in this chosen two representative novels – "A Doll" and "Beside Neman".

Analysed are the morbid symptoms belletristic symbols and the moment of diagnosis and the programme of treatment are separated. The Disease state is investigated through the projection into the Home image as a sustainable model of social life.

The therapeutical formula of recovery is sought after into the act of mediation between the opposed sick and healthy exis – tence zones in the two novels. It is the difference between the two individual decisions that stresses the complexity of the problem.

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
"СВ. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЙ"

Том 29, кн. 1

ФИЛОЛОГИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ

1991

TRAVAUX DE L'UNIVERSITE "ST. ST. CYRILLE ET METHODE"
DE V. TIRNOVO

Tome 29, livre 1

FACULTÉ PHILOLOGIQUE

1991

**КЛАСИЦИЗМЪТ КАТО ЛИТЕРАТУРНА ТЕОРИЯ И
ОСНОВНИТЕ ТЕНДЕНЦИИ В РАЗВИТИЕТО НА
ТРАГЕДИЯТА ВЪВ ФРАНЦИЯ ПРЕЗ XVII В.**

Красимир ПЕТРОВ

**LA THEORIE LITTERAIRE DU CLASSICISME ET LES
PRINCIPALES TENDANCES DANS L'EVOLUTION DE LA
TRAGEDIE EN FRANCE AU XVII^{ème} SIECLE**

Krasimir PÉTROV

Настоящата работа има за цел да даде една обобщена картина на развитието на трагедията във Франция между 1600 и 1700 година. Неделимо свързана с естетиката на класицизма, през този период тя става водещо изкуство и привлича най-изявените литературни таланти. Основно мерило за това развитие е именно естетиката на класицизма, която поставя своя отпечатък върху цялостното духовно движение на века. Ето защо ще разгледаме трагедията през призмата на тази естетика, след като предварително изясним основните нейни принципи и отношението на драматурзите към нея.

Утвърдилата се у нас, а и не само у нас представа за класицизма, свързана единствено с името на Никола Боало и с правилото за трите единства, е твърде повърхностна и може да въведе в заблуждение, що се отнася до творчеството на Корней и Расин, както и до същността на класицистичната естетика като цяло. Разгорещените полемки около стойността на класицистичното изкуство, започнали още от времето на романтизма, твърде бавно отстъпват място на едно по-безпристрастно разглеждане. Едва Ръоне Бре и Антоан Адан през 30-те и 40-те години на нашия век на Запад, а по-късно Ю. Випер и Д. Обломиевски в СССР успяха да постигнат успех в това отношение. Ала борбите около класицизма и за класицизма продължават и литературната наука изглежда няма скоро да каже своята последна дума. Това състояние на изследванията се дължи на факта, че колкото по-монолитна, ясна и недвусмислена като система от принципи да изглежда класицистичната естетика, толкова по-сложна, противоречива и многолика става тя при едно по-задълбочено вникване в нейните конкретни проявления като теория и като практика.

Картината, която ще дадем на класицизма, има за изходна точка заключенията на най-добрите специалисти в тази област и по-конкретно А. Адан, Р. Бре, Филип ван Тиген и Д. Обломиевски, но при това няма да се ограничаваме с обобщаване на техните гледища, а ще се опитаме да разгледаме нещата поновому. Разбира се, всичко казано по-долу ще бъде подчинено на връзката между общите черти на направлението и развитието на трагедията като драматичен вид.

За да бъде правилно разбран и оценен, класицизмът като литературна теория не трябва да бъде разглеждан изолирано от общото

развитие на идеите по онова време – философията, обществените и природните науки, от господстващата идеология и от идеологията на различните опозиционни течения. Освен това класицизмът не е единственото литературно-естетическо направление на този век. Редом с него съществуват барокът, прецизността, битовият реализъм. Духовете се лутат между картезианството и мистицизма, между ортодоксалния католицизъм и янсенизма, а всички тези идейни борби и противоречия не могат да не окажат влияние върху формирането на възгледите на различните представители на класицизма.

Класицизмът представлява твърде интересно явление. Основните негови принципи и правила не са създадени на френска почва. Главните им източници са античността и италианската литературна мисъл от средата и втората половина на XVI в. Не бива да се пренебрегва и френската литературна теория, въплътена например в „Защита и прослава на френския език“ – манифеста на поетите от Плеядата, където са налице почти в готов вид някои от принципите на класицизма – подражание на древните, подражание на природата, стремежът към единен литературен език. В самото начало тълкувателите на Аристотеловата поетика поемат по пътя на своите италиански предшественици, между които на първо място Лудовико Кастелветро с неговото съчинение „Поетиката на Аристотел, изложена и разтълкувана на народен език“, завършено през 1567 и излязло през 1570 г. Ала твърде скоро френските теоретици придобиват самочувствие и проявяват самостоятелно отношение към основните, все още неуточнени моменти на новата естетика, започват да ги тълкуват съобразно собствените си разбирания и конкретните условия. Ето защо много по-голям и траен се оказва авторитетът на Скалижер, чиято „Поетика“, издадена посмъртно през 1560 г., се характеризира с много по-широко разбиране за изкуството и е пропита с общоевропейски дух. Може да се каже съвсем определено, че влиянието на Скалижер се чувства много по-силно през френския XVII в., отколкото през италианския XVI в. От неговата „Поетика“ принципите за втората, „по-добра“ природа на художественото произведение („да се отиде по-далеч от природата“), аристотеловият принцип за подражанието и за нравоучителните задачи на поезията, която той нарича „весела наука“ (*doctrina jucunda*) преминават направо в писанията на Шаплен и Скюдери.

Но защо класицизмът като направление представлява особен интерес? Работата е в това, че най-вече що се отнася до драмата,

литературната теория във Франция далеч изпреварва художествената практика. Като се оставят настрана твърде отдалечените във времето, изолирани и не дотам успешни опити на Жодел да създаде „правилна трагедия“, теоретиците нямат на какво друго да се опрат, освен на произведенията на античните автори и на авторитета на Аристотел и Хораций. Още през 70-те години на XVI в. Жан дьо Ла Тай пише предисловието на своята трагедия „Саул“, в което откриваме повечето от изискванията към бъдещата драма на класицизма: пет действия, александрийски стих, единство на действието, мястото и времето, концентрация на действието около момента на катастрофата, а също и твърде ясно формулираните правила на благоприличието и йерархията на жанровете. За Ла Тай трагедията е „поезия, която достига цялото мислимо изящество, красота и съвършенство.“¹ Той я противопоставя на средновековните жанрове, които според него съдържат „единствено празно дърдорене, подправено с лудории“. „Добре би било, пише той, да бъдат изхвърлени от Франция тези пикантни подправки, които развалят вкуса на нашия език и на тяхно място да дойдат истинските трагедии и комедии, които въпреки всички усилия, още не са намерили почва у нас, и за които при това, както смятам, нашият език е толкова подходящ, колкото и гръцкият, и латинският.“²

Вижданията, макар и не дотам оригинални, на Жан дьо Ла Тай, са важни с това, че служат за свързващо звено между теоретиците от Плеядата и тези от следващото поколение. Трябва да се каже обаче, че неговото влияние върху тях е твърде слабо. Те предпочитат да се опират на по-солидни авторитети.

Истинските създатели на класицистичната поезика във Франция живеят и творят преди 1670 г., а техните основни теоретични разработки излизат доста преди тази дата. Предисловието на Франсоа Ожие към пиесата „Тир и Сидон“ е от 1628 г. писмата и трактатите, в които Шаплен излага своите възгледи, са от 30-те и 40-те години, „Поетиката“ на Ла Менардиер е публикувана в 1639 г., „Практиката на театъра“ на д'Обиняк през 1657 г., но е написана много преди това. Така основните принципи са утвърдени по време, когато Корней прави своите първи стъпки като автор на трагедии, когато Молиер не е написал нито една комедия, а Расин дори не е роден. Ето защо „Поетическото изкуство“ на Боало, излязло през 1674 г., представлява не толкова манифест на една нова по-

етическа школа, колкото опит за обобщаване на все така несъвпадащите мнения на теоретичите от предишното поколение, които полемизират и подлагат на непрекъсната преоценка и доуточняване доктрината, а така също и обобщение на вече богатата художествена практика. Чрез творбата на Боало кръгът теоретически предприятия – практика – теоретическо обобщение се затваря.

„Поетическото изкуство“ дава оценка на класицизма от гледна точка на самия класицизъм и като такава тя не може да бъде нито обективна, нито безпристрастна, нито всеобхватна. Боало не успява да улови в движение литературните процеси в рамките на направлението и поради това пропуска много от специфичните особености в творчеството на негови видни представители и не оценява по достойнство постиженията им. Подходяйки към творчеството от позициите на една идеална и стереотипна представа, той регистрира с възмущение отклоненията от този идеал и със задоволство случаите на съвпадение. В това отношение той е много поддоктринерски и консервативно настроен от поколението на Шаплен, което стига до крайности само по лични подбуди, като в случая с полемиката около „Сид“ на Корней, но винаги оставя място за нови мнения именно поради различията в детайлите. По-долу ще разгледаме основните принципи и правила на класицистичната поезика с оглед на драматичното творчество, без да държим сметка за тези различия, които са много по-несъществени в теорията, отколкото в литературната практика, където са съставна част от специфичния метод на всеки творец.

Същност на класицизма. Тенденция и доктрина.

Фактът, че изходна точка на френския класицизъм са теоретичните постановки, основани на трудовете на Аристотел и Хораций и на техните италиански последователи от XVI в., съвсем не означава, че става дума за нещо внесено отвън, чуждо на специфичните френски тенденции в развитието на литературата и в частност на драмата. Напротив, новите възгледи се намират в съответствие с насоките в самата френска литература и идват само да дооформят една нова естетика, за която във френското общество съществуват обективни условия. Връзката на първите носители на новите, все още в процес на изграждане идеи във Франция, като Ла Тай и Жодел с Плеядата съвсем не са случайни. В действителност

между Ренесанса и класицизма съществува безспорна приемственост в основните концепции за художественото творчество. Общо е отрицателното отношение спрямо средновековната идеология и литературни форми, общ е култът към античността, много общи черти съществуват във възгледите за природата и за мястото на човека в света. Много изследователи виждат в рационализма нова форма на проявление на ренесансовия хуманизъм. От тази гледна точка теорията на класицизма е крачка напред по отношение на общата концепция за ролята на изкуството. Затова и чувството за обществена отговорност на твореца, съзнателно търсена морална и гражданска значимост на неговите произведения е линия, която френската литература следва непрекъснато от зората на Ренесанса до самия разцвет на класицизма. Това изискване се превръща в един от основните принципи на новата естетика.

Всяко литературно течение като диалектическо явление има две страни: то е непрекъснато движение, следващо определени тенденции на развитие; от друга страна, като последователност от етапи, от моменти на стабилизация, се явява до известна степен и тяхно отрицание. Движението непрестанно поражда сили, които се стремят на всяка цена да го преустановят. Този процес особено добре се наблюдава при литературно-естетическото направление като класицизма, което съществува близо два века. Малерб и Андре Шение, Скарон и Бомарше са все негови представители и съпоставянето на общото и различното между тях може да бъде пример за нашата теза. Тук ние ще се задоволим да я изложим в обобщен вид.

Основните принципи на френския класицизъм като подражание на природата, морална функция на поезията и пр. не са създадени от самия него. Те са наследени от теоретиците на XVI в. Всички те са налице още в манифестите на Плеядата³. Новото, следователно, е в начина, по който тези изходни позиции се интерпретират и осъществяват в литературната практика. Изследванията показват, че именно в тази конкретизация се крият различията между отделните етапи в еволюцията на класицизма. Ако вземем за пример подражанието на древните, ще установим, че поколението на Шаплен, следвайки италианците, приема това подражание доста по-буквално от Боало. И това е твърде обяснимо: 30-те години са време, когато се пропагандират новите литературни форми, налага се „чистотата“ на драматичните жанрове на основата на една строга йе-

рархия. От друга страна, липсата на образци от съвременната литература принуждава апологетите на новата естетика да ги търсят в античната литература. У Боало древните автори са предмет на възхищение от по-друго естество. За него са важни вече не сюжетите и формата на стиха, а верността на духа на античния театър – концепцията за героя, за трагичното, за драматичното действие и т. н. Впрочем, подражанието на древните през XVII в. вече не означава робуване на френските драматурзи. Още през 1624 г. Гез дьо Балзак пише: „Аз приемам изкуството на древните, както те биха го приели от мен, ако бях дошъл на света преди тях, но аз не съм в робска зависимост от техния дух, нито пък съм техен поданик, за да следвам единствено техните закони и техния пример.“⁴ И все пак преклонението пред древните постепенно променя своята същност, докато се стигне до прословутата „свада между древните и модерните“ в края на XVII и началото на XVIII в., която окончателно поставя под съмнение култа към тях.

На основата на принципите, които са по-общи по своя характер, по-абстрактни и следователно по-податливи на модификации и тълкувания, се осъществява приемствеността на литературното развитие от началото на XVI в. чак до романтиците. Това, което отличава класицистичната им интерпретация от тази на техните предшественици и наследници и в същото време обединява в едно отделните етапи, е идейно-философската основа на направлението – рационализмът.

Тази особеност на общите принципи на класицизма дава голяма творческа свобода на поетите и им позволява да съчетаят собствената си индивидуалност с изискванията на доктрината. Така на основата на четирите основни принципа – морална функция на поезията, подражание на древните, подражание на природата, йерархия на жанровете – се очертава този общ аспект на класицистичното направление, който се характеризира с непрекъснато развитие, многообразие и приемственост и който е въплътен в художествената практика. Него ще наречем условно **тенденция**.

Иначе стои въпросът с правилата. Най-напред трябва да подчертаем, че между тях и принципите съществува коренна разлика, за която не винаги се държи сметка. Смята се, че общо взето, правилата са по-конкретни, по пряко свързани с тъканта на литературното произведение и че много от тях, като правилото за единство-

то на време и място, се отнасят само за драмата. Същността на правилата обаче е в това, че в действителност те представляват една по-осезаема форма на горепосочените общи принципи, те са средство за практическото им осъществяване. С други думи, правилата, които оформят **доктрината** на класицизма, такава, каквато тя се проявява към 1660 г., са една от възможните интерпретации на общите принципи на **тенденцията** на литературното развитие по онова време. Както видяхме, тези принципи съществуват и са следващи много преди зараждането на класицизма. Именно чрез правилата те се превръщат в съставна част на класицистичната естетика. На практика измежду най-важните правила само единството на мястото и времето се отнасят собствено до драматичното произведение. Останалите са валидни за литературното творчество изобщо.

Разглеждането на класицистичното направление от подобен ъгъл с неговите два аспекта – **тенденция** (въплътена в общи принципи) и **доктрина** (съставена от конкретни правила) би могло да даде отговор на немалко нерешени въпроси.

Вътре в самото направление се очертават две сили: едната е общата тенденция на литературното развитие, опряна на художествената практика, която определя динамизма на това направление; другата, опряна на литературната теория, превръща в доктрина една интерпретация на общите принципи, опитва се да наложи общо-валидни, вечни и задължителни правила, с които трябва да се съобразява всеки творец, и по този начин упражнява възпиращ ефект върху същото това литературно развитие. С наличието на подобна вътрешна противоречивост се обяснява и връзката на класицизма с литературната традиция на предишния XVI в., несъмнената приемственост по отношение на някои основни нейни черти и отхвърлянето на други. Макар на пръв поглед почерпени от Аристотел и Хораций, правилата в действителност са създадени от теоретичите на класицизма, италианци и французи, и имат много малко общо с теоретическите възгледи и поезията на древните. Достатъчно е да обърнем внимание до каква степен античната трагедия и комедия (особено гръцката) отговаря на шапленовите правила, за да убедим, че те са предназначени за драматурзите от XVII в. Дори в случаите, когато подобни изисквания са съществували и преди, то те са превърнати в правила, според които се съди за стойността на едно произведение едва от поколението на Шаплен, Ла Менардиер и

Скюдери. Това е причината тъкмо правилата и тяхното приложение да бъдат почти винаги предмет на спорове и недоразумения между теоретици и поети. Не случайно по-късно XVIII в. ще постави под съмнение спазването на тези правила, наложени от доктрината между 1630 и 1660 г. По-късно, наред с преклонението пред античността и правилата се превръщат в главен обект на атаки от страна на романтиците, които негласно приемат такива принципи на класицизма като подражание на природата и морална функция на поезията, разбира се, преосмислени. Дори в средата на XVII в. велики творци като Корней и Молиер се отнасят твърде скептично към правилата и признават с много уговорки тяхното съществуване във вида, налаган от съвременните законодатели на Парнас, без това да поставя под съмнение принадлежността им към класицизма. По-долу ще се спрем конкретно на мястото на принципите и правилата в трагедията на XVII в., тъй като по този начин можем да установим характерните ѝ черти, така и тенденциите на нейното развитие.

Основни принципи

Подражание на древните

Подражанието на древните е един от елементите на приемственост между Ренесанса и класицизма и по-конкретно между Плейдата и творците от първата половина на XVII в. Въпреки това теоретиците се опират повече на Скалижер и Каstellветро, отколкото на „Защита и прослава на френския език“.

Основанието на това подражание е изтъкнато още от Скалижер. След като изхожда от постановката, че всяко изкуство е по своята природа подражание, той добавя, че тъй като природата ни предлага само несъвършени модели, то трябва да се вземе „от одного един шрих, от друго – друг и по този начин да се постигне портрет, който дава представа за прекрасното“⁵. Друг довод е съвършенството на античните образци, които са предмет на възхищение от всички народи през всички епохи. Подражанието, впрочем, при класицистите е доста изборителен процес, като критерий за избора е „разумът“. Д’Обиняк отбелязва: „Предлагам древните като пример само в случаите, когато те са творили, следвайки разума.“⁶ При това се изразява очевидно предпочитание към римските модели

пред гръцките и що се отнася до епическата поема, и що се отнася до трагедията и комедията.

Какви са конкретните проявления на подражанието на древните в областта на драматичното творчество? Всичко започва най-напред от самата дефиниция на драматичните жанрове. Разделението и на основата на сюжета (исторически или митологически за трагедията, измислен – за комедията), и на основата на персонажите (короновани особи и аристократи за трагедията, плебеи – за комедията), и на основата на патоса, идва от античността. Що се отнася до термина „трагикомедия“, той придобива ново значение. Ако „Амфитрион“ на Плавт е трагикомедия, защото в пиесата участват и богове, и роби, то към началото на кариерата на Корней, когато трагикомедията преживява разцвет, тя представлява сериозна пиеса с щастлив край. Впрочем, по самата си същност на смесен жанр с твърде неясна характеристика, трагикомедията противоречи на духа на новата естетика и постепенно бива изоставена. Любопитно е да се отбележи, че в първите си издания „Сид“ е наречена от Корней трагикомедия, както поради щастливия финал, така и поради предпочитанията на публиката. От 1644 г. обаче самият автор я нарича трагедия, като по този начин се старае да издигне своята творба в йерархията на жанровете.

Според Р. Бре литературата на класицизма преминава през няколко стадия на подражание: „Отначало то се осъществява на формално равнище – на нивото на думата и израза, дълго време остава на материално равнище – на сюжета, и през цялото време е свързано с литературно-стиловите способности.“⁷ Първият стадий Бре несъмнено свързва с Плеядата, която той вкарва в прекалено разширените от самия него граници на класицизма. Заемането на антични сюжети е характерно за класицистичната драма, както за трагедията, така и за комедията. От единадесетте Расинови трагедии осем са с антични сюжети, а много от тях вече са използвани от античните драматурзи. Този факт трябва, разбира се, да бъде разглеждан на общия фон на поголовно заемане на готови сюжети – испански и италиански наред с античните. Подобна свобода е характерна за епохата като цяло.

Значително е влиянието на античния театър, що се отнася до формалните страни на драматичното произведение. На основата на античната трагедия и комедия (по-конкретно на римската) се оформ-

мя представата за „правилната“ пиеса – съставена от пет действия, в стихове, ограничен брой действащи лица, не повече от трима герои едновременно на сцената. Френските драматурзи вземат пример от античния театър и при спазването на някои от правилата на класицистичната доктрина, особено правилото за трите единства – обединяване на драматичното действие около един конфликт, както и единство на мястото и времето. Класицистите реагират срещу някои черти на античния театър, които са в противоречие с техните собствени възгледи. Те не могат да приемат най-напред свръхестественото като елемент от драматичното действие. То силно им напомня за бароковия театър, срещу влиянието на който се борят, а и не отговаря на правилото за правдоподобие и на цялостната концепция за вътрешната логика на творбата. Освен това античният театър съдържа много сцени, които са шокиращи за вкуса на XVII в., такъв, какъвто се стремят да го оформят теоретиците на класицизма. Сцените на убийства, кръвосмешения засягат благоприличието. Комедиите на Плавт пък отблъскват с гротесковите образи и „грубия“ си хумор, а за комедията на Аристофан въобще не може да става и дума. Общото отношение към свръхестественото и шокиращите сцени и образи се споделя и от Корней, който съвсем не може да бъде смятан за догматик. В своите Разсъждения той пише: „Зрителите никога не биха повярвали на подобни сюжети, ако не бяха осветени от властния авторитет на историята или на общоразпространеното мнение, благодарение на което те предварително са убедени, че всичко, което ще видят на сцената, е истина.“⁹

Значението на античната трагедия при оформянето на стила на класицизма е толкова голямо, че не може да се говори за приемането на определени стилистични способности, на реторични фигури и пр., а за едно възраждане на античния „висок“ стил при нови условия. Причина за това е съответствието между неговите основни черти и на самата му същност с обективните изисквания на класицистичната естетика.

Подражание на природата

Този твърде важен принцип е и в същото време доста неясен като съдържание. Колебанията по неговото тълкуване се дължат на две причини: първо, подражанието на природата стои в основата на изкуството като специфична човешка дейност и второ, самите

теоретици, подчертавайки неговото значение, са пестеливи, що се отнася до конкретните му характеристики. За да изясним какво разбират класицистите под подражание на природата, трябва да отговорим най-напред на два въпроса – каква природа имат предвид те и какво подражание.

Класицизмът като изкуство има антропоцентричен характер и в това отношение той е продължител на Ренесанса. В творческия процес и в процеса на възприемане на художественото произведение човекът е субект и обект на познание. Творецът изхожда в своята работа от позициите на човека въобще, а не от позициите на своето собствено „аз“. Освен това неговата творба е предназначена за един универсален читател, който не носи никакви конкретни пространствено-временни характеристики. Този обективизъм на класицистичното изкуство е свързан с рационализма като философска основа на направлението. В центъра на произведението е човекът в неговите най-общи измерения, така че, когато говорят за подражание на природата, теоретиците имат предвид универсалната човешка природа. Нея се стремят да претворят постите в психологическия, моралния и социалния ѝ аспект. В търсенето на вечното, неизменното, общовалидното, класицистите оставят настрана външния свят, тъй като той винаги е прекалено конкретен, ограничен във времето и пространството. За тях той не може да бъде носител на универсални ценности и затова не се взема под внимание като фактор за оформяне на вътрешния мир на човека.

Понятието „подражание“ се свързва с мисълта на Аристотел, че „изглежда две причини са породили поезията. Първо, склонността към подражание е вродена на хората... Второ, всички хора изпитват удоволствие от изобразеното...“¹⁰ Но подражанието винаги предполага избор, предпочитание, схематизация, идеализация. В каква посока отива изборът на класицистите, на какви критерии се основава? Най-общо казано, критериите са два: естетическият идеал, който те преследват, и моралната функция на техните творби.

Както вече стана дума, в първия стадий на избора, творците се стремят към изобразяване на абстрактните и, както те смятат, универсалните сфери на човешкия характер, на човешките страсти. Това изображение се осъществява в максимално обобщени психологически ситуации, типични за драмата на класицизма от всички периоди на нейното развитие. Именно по пътя за това обобщение

те се стремят към осъществяването на един вечен естетически идеал, тъй като приемат прекрасното за неизменна категория, която не зависи от конкретните жизнени условия. В същото време трябва да се подчертае, че представителите на класицизма и особено драматурзите придават голямо значение на литературата като активен фактор за усъвършенстване на личността. Техните произведения изпълняват съзнателно търсената обществена функция и това неминуемо играе решаваща роля при избора на обект за подражание. В своята „Практика на театъра“ д'Обиняк пише: „Разглеждайки своята трагедия като зрелище, поетът използва всичко, което могат да му предложат неговото изкуство и ум, за да накара зрителите да се възхищават. Той запазва най-възвишените събития от историята, стареа се да придаде на всички персонажи по-приятен вид, избира най-изисканите реторични фигури, изобразява най-силни нравствени терзания, не скрива нищо от това, което трябва да се съобщи и което може да достави удоволствие, и не показва нищо от онова, което трябва да се остави настрана, тъй като може да наскърби чувствата.“¹¹

У теоретиките на класицизма двата принципа – подражанието на природата и моралната функция на изкуството – влизат в противоречие, което те не могат да решат. Следвайки природните, т. е. естествените образци, поетите в същото време трябва да „отиват малко по-далеч от природата“¹². Поуката на произведението идва не от картината на „типични характери при типични обстоятелства“. на поста са необходими „душевно величие и божествен дух; необходими са грандиозни изображения на бурни страсти и тържествен тон, за да заслужи званието поет...“¹³ Оказва се, че трагическият герой е толкова по-достоеен за възхищение и състрадание, колкото по-високо стои над обикновения смъртен по своето величие, по своята жестокост или по силата на своите страсти. С това радикално противопоставяне между човешко и свръхчовешко всеки творец трябва сам да се справя, за да постигне психологическа правдивост на героите и логическа завършеност на действието в своето произведение.

Морална функция на литературното произведение

Активната обществена позиция на поезията се превръща в осъзната необходимост за представителите на класицизма. Пред тях се поставя най-напред проблемът за същността на въздействието

на художественото произведение върху читателя или зрителя и с какви средства трябва да бъде постигнато то.

Според Аристотел изкуството има за цел преди всичко да развлича. Някои класицисти, особено от ранния период, възприемат тази теза. „Поезията, и особено тази, която се създава за театъра, се стреми да достави удоволствие и развлечение“, пише Ожие¹⁴. Впрочем, никой не отрича тази страна на художественото произведение, но повечето теоретици се позовават на Хораций:

„Който полезното свързва с приятното, жъне похвали, радва читателя той, същевременно го поучава.“¹⁵

Дори привържениците на изкуството като развлечение разширяват значението на второто понятие (приятното) и включват в него известна морална полза. Шаплен свързва двете функции и тяхната интерпретация от древните по следния начин: „Макар да използват различни думи, те (теоретиците) изказват всъщност една и съща мисъл. Ако се вгледаме внимателно и благосклонно, ще трябва да признаем, че те са твърде благоразумни, за да допуснат развлечение, което не е съобразено с разума. Трябва да се приеме, че те имат предвид развлечение, което не само не е враг, но и оръдие на добродетелта и което е полезно, защото е достойно.“¹⁶

Класицистите не случайно търсят решение на този проблем, тъйкувайки древните автори. Те се нуждаят от техния авторитет, за да защитят моралната функция на изкуството, което има по онова време доста влиятелни противници. Янсенистът Никол пише: „Един писач на романи или създател на театрални пиеси е истински отровител не на телата, а на душите на вярващите, от които трябва да се дири отговорност за безброй духовни човекоубийства, които той или вече е извършил, или е могъл да извърши с пагубните си писания. Колкото повече се старее той да прикрие зад булото на нравствеността престъпните страсти, които описва, толкова по-опасни са те и способни за измамат и покварят душите на простите и невинните.“¹⁷ А Паскал заявява: „Всички силни развлечения са опасни за душата на християнина, но измежду всички, които светът е измислил, най-страшна е комедията.“¹⁸

Теоретиците отговарят като пряко обвързват удоволствието от спектакъла с поучението. „Предполагам, няма да се намери човек, който от собствен опит да не види в поезията онази приятна наука, която смесва поучението с развлечението, сливайки в едно

сериозността на наставленията със сладостта на езика“, пише в своята „Поетика“ Ла Менардиер¹⁹, а Боало, отклонявайки атаките върху лошите драматични произведения, утвърждава едно истинско морално изкуство: „Повярявайте ми, господине, нападайте нашите трагедии и комедии, понеже те най-често са долнокачествени, но не закачайте трагедията и комедията въобще, защото сами по себе си те са неутрални... По същността си драматичната поема е неутрална и става лоша само когато зле се възползват от нея.“²⁰

По какъв начин поетът може да постигне нравствен ефект със своето произведение, без при това да засегне неговата художественост? Отговорът, който дава на този въпрос класицистичната поетика, може да открием в една стегната формулировка у Корней. Според него единственият способ за достигане до сърцата на зрителите е „следването на законите на изкуството“. А конкретните начини за въвеждане на поучението в материята на драматичното произведение според него са четири: сентенциите, непристореното изображение на пороците и добродетелите, развързката и най-после очистването на страстите чрез състрадание и страх. Основният проблем, който стои пред Корней и пред другите творци, е превръщането на нравствения елемент в неделима част от същността на произведението, достигането до такова съвършенство в изграждането на драмата, при което той няма да се схваща като нещо чуждо, външно на самата нея. Това личи и от изказванията му срещу грубата декларативност и от начина, по който той представя горните четири способа, всеки следващ от който е по-съвършен. Според Корней не е необходимо творецът да бъде непременно зает с мисълта как да поучава своите зрители. Той трябва да разработи избрания от него сюжет, съобразявайки се с правилата на изкуството и целта ще бъде постигната. „Ще повтора още веднъж, пише той, не бива да се увеличае по общите морални принципи, без да ги прилагаме към един частен случай. С други думи, именно общите места ще дотегнат на аудиторията, защото забавят хода на действието. Колкото и сполучливо да е вмъкването на нравствени предписания, винаги трябва да бъдем нащрек, за да не се превърнат те в онези предвзети накити, които Хораций съветва да избягваме.“²¹

Класицизъм и рационализъм

Връзката на класицизма като естетика с рационализма като философия е колкото безспорна, толкова и предмет на различни спе-

кулации, които изопачават нейната същност. В основата на тези спекулации най-често стои невярната представа за мястото и ролята на Декарт в оформянето на класицистичната естетика, а от своя страна тази невярна представа се дължи на прекаленото значение, което се отдава на Боало с неговото „Поетическо изкуство“ и разглеждането му едва ли не за създател на поетиката на класицизма. Както вече видяхме, основните принципи и правила се превръщат в единна теория още през 30-те години, т. е. четиридесет години преди появата на „Поетическото изкуство“. В такъв случай влиянието на Декарт трябва да се ограничи до втория етап от развитието на класицизма, тъй като първото от неговите основни произведения „Разсъждение за метода“ излиза през 1637 г., през която е поставен на сцената „Сид“ на Корней и седем години след като Шаплен е публикувал своя прословут трактат за правилата във формата на писмо до Антоан Годо.

Но не само разминаването във времето е доказателство за непричастността на картезианството към процеса на начално оформяне на класицизма. В „Поетиката“ на Ла Менардиер, в „Практиката на театъра“ на д'Обиняк, в „Разсъжденията“ на Корней няма и следа от прякото влияние на картезианизма. Нещо повече, в лицето на Шаплен и на неговите последователи Декарт намира сериозни идеологически противници, тъй като със своето учение подкопава авторитета на Аристотел. Против него се опълчват и учениците на Гасенди, между които Ла Фонтен.

Това, разбира се, съвсем не означава, че в основата на класицистичната теория не стои рационализмът. Но поне що се отнася до първия етап – 60-те години на XVII в. – това е рационализмът на Аристотел, а не на Декарт²². Първият истински последовател на Декарт измежду теоретичите на класицизма е Боало. Това е едно от различията между създателите на класицистичната естетика на 30-те и 40-те години и следващите поколения, особено тези от XVIII в., които наистина изпитват влиянието на Декарт. Идеята за универсалния човешки разум стои в основата на естетическия идеал на класицизма. Стойността на едно литературно произведение е над всякакви пространствено-временни граници. Тя не е подвластна нито на промените в обществото, нито на волята на отделния човешки индивид. Според класицистите произведението е адресирано до човечеството като цяло и затова трябва да съдържа в себе си об-

щочовешките универсални морални ценности и да постигне хармонията на формите, характерна за творбите на античните автори, които са пример за този идеал. По-късно тази позиция естествено съвпада с „вродените идеи“ на Декартовото учение.

Вродените идеи са опора на гледището на класицистите както за процеса на създаване на художественото произведение, така и за неговото възприемане от читателя (зрителя). При творческия процес художникът трябва да изхожда от позициите на човек въобще, а не от позициите на субект, различен от всички останали хора. Общото у представителите на човешкия род е разумът, от който всеки носи частица. Именно на този разум творецът трябва да се обляга, следвайки общи и задължителни правила, посредством които може единствено да създаде непреходно по своята стойност произведение. Правилата, които според класицистите са следвали античните автори, са им позволили да постигнат това. Тези правила са квинтесенция на рационалистичния подход към творческия процес. В резултат класицистичното изкуство е обективно, или поне се стреми да бъде такова; в него говори човекът, а не индивидът, в него са възплътени размислите и съжденията на твореца, а не неговите чувства, обрисуваните в него картини са плод на един обективен подход, а не на субективно виждане за света.

Такова произведение е адресирано не към емоциите и чувствата на читателя, а към неговия разум – единственият инструмент на истинското познание. До авторовите идеи читателят стига по пътя на разсъждението. Художествените способности, поезията на образите, са предназначени да трогнат, но не бива да замъгляват яснотата на основната идея. Връзката автор – читател се осъществява на логическа основа. По този път се осъществява и моралната функция на произведението.

От това произтичат много конкретни следствия, които се отнасят до различни страни на литературното произведение – стила, конфликтите и персонажите. Оформянето на единен класицистичен стил е част от общата тенденция към изработване на единен литературен език. Началото е свързано с името на поета Малерб, който без да оставя след себе си теоретични трудове, със самото си творчество оказва силно влияние не само върху поетите, но и върху теоретици на езика като Балзак и Вожла. Голяма е ролята в това отношение и на основаната през 1635 г. Френска академия, чиято ос-

новна задача е отразена в член 24 от нейния устав: „Главната длъжност на Академията ще бъде да работи с всичката необходима грижа и енергия, за да даде сигурни правила на нашия език, да го направи чист, изразителен и способен да тълкува въпросите на изкуството и науката.“²³ Този единен литературен език е материалната основа на високия стил на класицизма. От речника на поетите са изхвърлени както диалектизмите и вулгаризмите, така и голяма част от чуждиците. Стремещът към пределна яснота и общодостъпност гласка към избор на онези думи и изрази, които принадлежат само на основния речников фонд. Тази тенденция към стесняване на диапазона на езиковите средства е причина например в своите произведения Расин да използва близо седем пъти по-малко думи, отколкото романтикът Юго.

Думата в литературното произведение на класицизма се употребява в своя най-общ смисъл и обикновено има само едно възможно значение. Метафората се смята за ирационална и е изместена от метонимията; сравненията и другите стилови способности имат за цел не да обогатяват значението на думата, а да го изяснят и стеснят. Проявява се предпочитание към най-общите и абстрактни термини за обозначаване на обектите. Прибягва се до класическите реторични способности, които са насочени към разума на слушателя. В резултат на това в класицистичната драма се постига единство на стила и всяко отклонение от него строго се осъжда. На синтактично равнище този стил се отличава с логическа постройка на фразата. Изреченията обикновено са завършени логически съждения, които не оставят и сянка на колебание относно мисълта на автора.

Правила

Най-накратко можем да определим правилата като конкретно проявление на основните принципи на класицистичната естетика. Самите теоретици от XVII в. не винаги осъзнават връзката между тези две категории, но един по-внимателен прочит на техните съчинения сочи, че те постоянно ги поставят в отношение на общо към частно. Подражанието на природата и на древните, моралната функция като цел на поезията се постигат в творческия акт именно чрез тези формулировки, които се отнасят пряко до една или друга страна на произведението. Вярно е, че както повечето принципи, правилата често могат да се открият у античните и италианските те-

оретици от XVI в. Вярно е, че прословутото правило за трите единства се спазва в ренесансовата трагедия, т. е. много преди оформянето на класицистичната доктрина. Но именно във връзката между принципи и правила, осъществена на основата на рационализма, такава, каквато тя се създава през 30-те години на XVII в. можем да установим качествената разлика между класицизма и предхождащите го етапи. Едва при него правилата придобиват плът, стават част от литературното произведение и престават да се осъзнават като внесени отвън изкуствени изисквания, които ограничават свободата на твореца. Това материализиране на правилата е продължителен процес, който трае няколко десетилетия – от Арди до Расин, от Скарон до Молиер, от Жан дьо Ла Тай до Боало – и е съпроводен с много полемики около значението на самите понятия и около тяхното прилагане. Съвсем обяснимо е, че тези борби се водят тъкмо около правилата, а основните принципи се приемат еднородно. Правилата, такива каквито ги осъзнава класицистичната поезика, са само един от възможните варианти на конкретизация на принципите – класицизмът като **доктрина** от 60-те години е само една от формите, от проявленията на класицизма като тенденция, защото същите тези принципи се преосмислят поновому от Фонтенел и още веднъж от Волтер. Нашата задача тук е да се спрем на периода между 30-те и 70-те години на XVII в. и затова ще разгледаме правилата в значението, което им придава тогавашната литературна теория.

Правдоподобието е най-общото от всички правила на доктрината. От една страна, то конкретизира и трите основни принципа, а от друга е в тяхна връзка с останалите правила. Всички теоретици без изключение обръщат внимание на неговата всеобхватност. „Именно правдоподобие то трябва да бъде основа на всяка пиеса... То трябва да бъде главното свойство, чрез което да се одобрява или да не се одобрява всичко, което се изобразява в пиесата. С други думи, правдоподобие то представлява, ако може така да се каже, същността на драматичната поема, без което всичко, което се говори или върши на сцената би изглеждало неразумно“ – заявява д’Обиняк²⁴. Основната концепция за правдоподобие то е взета от Аристотел²⁵. Между тълкувателите на това правило между 30-те и 70-те години няма съществени различия. Най-обстойно на отношението правдоподобие – подражание на природата се спира д’Оби-

няка, който разглежда мястото на истинното, възможното и правдоподобното в литературното произведение, като противопоставя последното понятие на първите две и го поставя над тях. „Единствено правдоподобното може разумно да обоснове, да подкрепи и да завърши една драматична поема; това не означава, че истинските и възможните събития трябва да бъдат изхвърлени от нея, но те трябва да бъдат приемани само когато са правдоподобни; така че, за да бъдат въведени, необходимо е да се махнат или променят всички обстоятелства, на които липсва това качество...“²⁶

Връзката на правдоподобието с подражанието на древните поражда един проблем – този за мястото на свръхестественото в драмата. Типично за бароквата литература, то бива осъждано безапелационно. Рапен го сравнява с бълнуването на болен, „което предизвиква съжаление у всеки здравомислещ, защото няма нищо общо с правдоподобието“²⁷. Що се отнася до свръхестественото в древните митове, то може да бъде приемано само по себе си, но не може да служи като модел за нови инвенции.

Правдоподобието е пряко свързано с моралната функция на изкуството, тъй като тя може да бъде осъществена единствено чрез него.

„Не бива да твориш неверни сцени;
познавам истини от истинност лишени.

Не би ме възхитил абсурдният герой:
не му ли вярвам, с труд ще ме затрогне той.“²⁸

Какви са конкретните проявления на правдоподобието в драматичното произведение? Теоретиците говорят за две негови форми – историческо и общо правдоподобие. **Историческото правдоподобие** си поставя за задача да съчетае историческата истина с представата на публиката от XVII в. за реално възможното. Ала поставен по подобен начин, този проблем често се превръща в неразрешима дилема. От една страна, трябва да се следват фактите, картината на нравите и обществото. „Тези, които искат да представят някой герой от стари времена, пише Сент-Евремон, трябва да проникнат в духа на народа, към който той принадлежи, в духа на времето, когато е живял и особено в неговия собствен дух. Необходимо е един източен монарх да бъде обрисован по различен начин от един римски консул... Нужно е да се описват по различен начин и хора от едно съсловие и от едно време, когато историята

ни ги представя като различни характери.⁴²⁹ От друга страна обаче, това изискване може да влезе в абсолютно противоречие с общото правдоподобие, в което е възплътена универсалната насоченост на класицистичната литература, стремежът ѝ да обхване общочовешкото. **Общото правдоподобие** се основава именно на представата за човека въобще, такъв, какъвто си го представят класицистите. Трагедията трябва да представя исторически събития и исторически персонажи, но мотивите за постъпките на тези персонажи не трябва да бъдат исторически ограничени, а да се коренят в самата вечна и неизменна човешка природа. Оттук насетне проблемът за правдоподобие на действието и характеристиките преминава в обсега на правилото за благоприличието, а що се отнася до правдоподобното количество събития и начина за разполагането им в пространството и времето, това се решава от правилото за трите единства. По този начин, чрез взаимно преливане, системата от правила на доктрината функционира като едно цяло и отклоняването от едно от тях води до нарушаването на друго.

Благоприличието като понятие е твърде неясно, още повече в превод, тъй като българският превод не обхваща всички нюанси на „*bienséance*“. Нека разгледаме мисълта на Рапен, който пише, че „най-често се греша срещу това правило, защото се смесва сериозното със смешното... или се показват нрави в разрез с положението на героите..., или защото липсва стремеж да се направят правдоподобни невероятните приключения, или защото важни събития не се подготвят по естествен път..., или защото поетът следва по-скоро своето вдъхновение, отколкото природата..., или защото му липсва скромност..., или защото се казва всичко без никакъв свян... Най-после всичко, което е противно на правилата за времето, нравите, чувствата, израза, е против благоприличието“³⁰.

Първо впечатление от горната мисъл е прекалено голямата многогранност на това правило. Поради нея то донякъде губи контурите си. Но, от друга страна, благоприличието може би най-нагледно показва, че при правилата става дума за конкретизация на общите принципи в различните аспекти на драматичната творба. Ясно е обаче едно: целта на това правило е постигането на всестранна хармония – между обекта и художественото му претворяване, вътре в самото произведение и хармонията между произведението като въздействие и вкуса на публиката. Р. Бре различава два вида благоприличие – външно и вътрешно³¹.

Външното благоприличие представлява адаптиране на изходния сюжет към изискванията на съвременността, подчиняването му на „нравите“ и на „здравия разум“; понятия, приемани за всеобщи и вечни, но които днес за нас имат конкретни исторически граници. Освен това външното благоприличие е и адаптиране на самия спектакъл към вкуса и представите на публиката за морал и мярка. Авторът трябва да знае какво може да покаже и за какво може да разкаже; да трогва публиката, но не да я разстройва, да не смесва състраданието със страданието, трепета с ужаса. Това определя атмосферата в класицистичната трагедия за разлика от бароквата пиеса от началото на века. Боало подчертава разликата във възприемането на картината и на разказа:

„За показ щом не е поредната ви сцена,
чрез разказ нека с нас да бъде споделена;
това, което зле приемаме с очи,
за нашите уши по-иначе звучи.“³²

Вътрешното благоприличие има за цел да осъществи хармонията в самото произведение и се отнася до действието, характеристиките и отделните ситуации. Чрез него се приспособява изходният материал (исторически или митологичен) към общия характер на произведението, определен от жанровата му принадлежност. Освен това вътрешното благоприличие поддържа константността на персонажа. Известно е, че по принцип класицистичният герой е статичен и всяко следващо положение има за цел да потвърди неговата стабилност, вярност на самия него, а не да го промени. По този пункт вътрешното благоприличие се слива с правилото за правдоподобие. Благоприличието, отнесено към героя, означава да се приспособи изходната представа за него с морален ефект, който неговите постъпки предизвикват, особено като се вземе предвид и социалното му положение. „Сметнах, че в клеветата има нещо прекалено долно и прекалено черно, за да бъде изречена тя от устата на една принцеса“, пише в предговора към „Федра“ Расин, тази подлост ми се стори много по-подходяща за една дойка...“³³ Благоприличието трябва да направи най-сетне поносими и най-ужасните постъпки и предмети:

„Изкуството дори чудовище най-зло
да ни представи с вид приятен би могло;
в умелата, добре написана пиеса
и най-зловещ предмет на всеки ще хареса.“³⁴

Следователно, редом с правдоподобието, правилото за благоприличие в крайна сметка представлява другата страна на приспособяването на античните образци към изискванията на XVII в.

Нека кажем най-сетне няколко думи за **правилото на трите единства**. Да видим как гледа на него Корней. Без да поставя под съмнение авторитета на Аристотел, на когото се позовават неговите критици, в своите „Размисли“ той изяснява, че в основата на тяхното прилагане стои тенденцията към правдоподобие. „Представлението трае два часа, пише той, и сходството би било пълно, ако представяното действие не изискваше повече време. Ето защо нека не се спираме нито на дванадесет, нито на двадесет и четири часа, а да се постараме да ограничим продължителността на действието, доколкото това е възможно, за да стане представлението по-правдоподобно и свършено.“³⁵ И по-нататък: „Аз поддържам мнението, че трябва да се стремим към постигане на пълно единство на мястото, доколкото това е възможно, но тъй като това не е съвместимо със всякакъв сюжет, готов съм да се съгласяя, че действието, което се развива в един и същи град, удовлетворява единството на мястото.“³⁶

По този начин Корней освобождава правилото от неговата догматичност и го представя като определена насоченост, за която трябва да се държи сметка. Идеалният сюжет си остава идеален, достатъчно е да го имаме предвид, за да не нарушим изискванията на правилото.

Що се отнася до единството на действието, то е изкуствено прикрепено към първите две, тъй като всъщност се отнася до съвсем друга страна на драматичното произведение. Неговото осъществяване става по два пътя – взаимосвързаността на отделните части, епизоди на действието и ограничаването на това действие до най-необходимото за изясняване на характерите и на нравствения проблем. По въпроса за първия Корней се позовава на мисълта на Аристотел, че има голяма разлика между събитията, които следват едно след друго, и тези, които се извършват едно поради друго³⁷. Вторият път води до постепенното изчистване на многобройните перипетии и свеждането на драматичното действие до момента на кризата.

Преди да се спрем на основните тенденции в развитието на трагедията във Франция през XVII в., трябва да разгледаме нак-

ратко и принципите за разграничение на отделните жанрове или както обикновено се казва, за йерархията на жанровете. Самите критици пишат малко за разграничаването на жанровете в драмата, но не защото смятат този въпрос за маловажен, а защото за тях той се разбира от самосебе си. Опозицията трагедия – комедия е основа както за разглеждането на всеки от двата жанра, така и за анализа на всяко отделно произведение. За разликата между тях говори още Хораций, като съветва да не се смесват чертите на едната с чертите на другата, за да се запази естетическата стойност на произведението и да се постигне търсеното въздействие³⁸. За йерархията на жанровете въобще говори и Скалижер: „Най-благородни са химните и песните. На второ място стоят меликата, одите и сколите, които възпяват славата на добродетелните мъже. На трето място – епическите произведения, включващи сказания за героите и други по-незначителни теми. След това следва трагедията заедно с комедията. Обаче комедията може да заеме и самостоятелно четвърто място. След това сатирите, екзодите, химените, елегиите...“ От тази йерархия, включваща античните форми, за нас е важно неговото виждане за драмата. Пак там Скалижер уточнява: „Съществуват много видове драматически произведения... Най-древен е пасторалът. След него идва комедията, от която се ражда трагедията... Ако вземем предвид времето на тяхното възникване, ще установим, че най-древният жанр е и най-неразвит и прост, и най-несъвършен...“³⁹

В началото на 30-те години на XVII в. йерархията на жанровете е оръжие в ръцете на първите теоретици на класицизма срещу бароковата драма с нейните „смесени“ жанрове. Идеал са „чистите“ жанрове – трагедия и комедия, отразяващи двете страни на живота, без да ги смесват. А техни противници са не само огромният успех на пасторала и особено на трагикомедията по онова време и вкусът на публиката към пищните зрелища и ужасните сцени, но и теоретиците на трагикомедията, които обобщават и логически обосновават този успех. „Тези, които казват, че не подобавало в една и съща пиеса да се включват герои, които разсъждават ту за сериозни, значителни и трагични неща, ту за обикновени, суетни и комични, не държат сметка за свойствата на самия живот, където често в продължение на един ден или даже на един час се сменят смях и сълзи, доволство и мъка, в зависимост от това дали на човек се е паднала щастлива или злочеста орис.“⁴⁰ Борбата срещу бароковото

влияние продължава доста време, без границите на това влияние да могат да бъдат ясно определени, тъй като, както пише Ан Юберсфелд, „бароковите и класицистичните елементи... съжителстват в творчеството на един автор и дори в рамките на едно произведение“⁴¹. Трябва да се подчертае, че не става дума за смесване на комичен и трагичен патос или за редуване на трагични и комични ситуации. След 1630 г., а и по-рано за такова смесване във френската драма не може да се говори. Ала не само патосът и отношенията са критерий за двата жанра.

Опозицията трагедия – комедия, в резултат на една дълга историческа традиция се осъществява по много показатели, като се започне от сюжета и се стигне (в античността) до формата на стиха. При сюжета трагедията и комедията се отличават по степента на достоверност. Основно изискване е сюжетът на трагедията да бъде зает от историята или от гръцката митология. С други думи, събитията и лицата са съществували реално или пък във втория случай са възприети по силата на традицията, така че невероятните събития и съдби не шокират зрителя. По принцип сюжетът в класицистичната трагедия е само претекст, функция на характерите. Събитията не се възприемат сами по себе си, а като драматични елементи на една дилема с трагическа развръзка. Комедията има по-често измислен сюжет, в който строгата логика на събитията може да бъде нарушавана и почти винаги е нарушавана от случайността. Със създаването на високата комедия влиянието на случайността се ограничава.

В пряка връзка със сюжета е и характеристиката на героите в двата жанра. В трагедията по традиция участват персонажи с високо положение. Това придава тежест на драматичния конфликт, съдбовност на решенията и морална стойност на развръзката. Според Аристотел „трагедията е подражание на хора, по-добри от нас“⁴². Трагическият характер като възплъщение на общочовешки черти, задължително трябва да стига по-далече и по-високо като степен на изживяване на драматичните обстоятелства, и като картина на определено душевно състояние. При класицизма високите добродетели, неистовите страсти имат социално-класово измерение⁴³. Комическият герой е от долно потекло – селянин или буржоа. В един момент обаче високата комедия поставя под въпрос това условие и Молиер поставя на сцената смешния маркиз.

По примера на Хораций Скалижер различава трагичен и комичен стил⁴⁴. Теоретиците на класицизма не говорят за висок и низък стил. Единството на литературния стил изисква той да бъде изтънчен, чист, ясен, естествен. При класицизма трагедията и комедията се отличават по своя тон, понятието, което се свързва с общото впечатление, с атмосферата на пиесата, което има много по-общ характер и се постига с разнообразни изразни средства – езикови, композиционни и пр.

И най-после, класицистичната поетика говори не само за висши и низши, но и за чисти и смесени жанрове. И докато низшите жанрове имат своето място в художественото творчество, смесените драматични жанрове като трагикомедия и пасторал са смятани за „чудовищни“, несъвместими със здравия разум. Това предопределя пътя на френската драма след 1630 г. за век и половина напред.

Състояние на френската драма в началото на XVII в.

Френската драма от началото на XVII в., макар да не е оставила шедьоври и имена на големи творци, е важен етап от развитието на драматичното изкуство и ако не се държи сметка за нейните основни черти, насоки и тенденции, би било невъзможно да се вникне в същността на класицистичния театър, който идва да я замени през втората половина на 30-те години. Пиесите от този период представляват интерес както поради жанровото многообразие, така и като свободна интерпретация на самите жанрови белези. В тях откриваме градивните елементи на бъдещия театър на класицизма.

Всъщност най-лесно можем да определим бароковия театър като преходен етап. Но в какво се състои неговата посредническа роля? Често се говори, че барокът олицетворява кризата на ренесансовите идеи в изкуството. С не по-малко основание може да се каже, че той възплачва и кризата на ренесансовите драматични форми. По начало френската ренесансова трагедия, като оставим настрана отделни постижения у Жодел и Гарние, си остава лишена от жизнена основа. За разлика от Италия, Испания и още повече Англия, във Франция театърът на Ренесанса остава враждебен и откъснат от родната традиция с добре разработени средновековни форми. Трагедията от втората половина на XVI в. е резултат пове-

че на ерудиция и подражание, отколкото на вдъхновение. Още по-ясно изпъкват тези недостатъци при нейния залез. Както и преди сюжетите са изключително антични и библейски. Стилът е реторичен, назидателен, обременен с обстоятелственост, монолозите изпълват цели сцени. Както и преди драматурзите смятат, че копирането на античните образци, което се отнася не само до сюжетите, но и до стила, до изграждането на отделните сцени и на персонажите, непременно ще осигури успех. А именно това затваря ренесансовата драма в кръга на колежите, отчасти на провинциалната аристокрация и на ерудитите и отблъсква широката публика. Не случайно повечето от тези пиеси не са поставяни на сцена, а си остават като упражнения по изящна словесност.

В началото на XVII в.в трагедийното творчество се влива нова струя. Модата на пищните представления, дошла от Италия, привлича интереса към парижкия Отел дьо Бургон. Макар и резултат от външно влияние, тази нова тенденция не бива да се разглежда отделно от развитието на самата френска драма. Става дума за насладване на нови черти върху вече съществуваща реалност, а не заместване на един тип театър с друг. Доказателство за това е творчеството на Монкретиен, Вийар, Арди. Новата вълна засяга всички страни на драматичното произведение. Сюжетите се черпят вече не толкова от античната митология, а от древната и нова история (напр. трагедията на Монкретиен „Шотландката“). Използват се епизоди от романи и от други епически произведения – италиански (Тасо, Аретино) и испански (новелите на Сервантес). Подобни сюжети със своя сантиментално-мелодраматичен характер със сцени на насилие са по вкуса на тогавашната публика и отговарят на духа на времето. Променя се и композицията – действието се разгръща в множество перипетии, накъсва се от допълнителни сюжетни линии, през сцената минават голям брой епизодични герои. Отначало бароковата трагедия запазва статизма и реторичната назидателност, но постепенно действието се превръща в основна цел. Бързата промяна на условията, повратите в съдбата на персонажите, вмъкването на нови и неочаквани фактори в развитието на събитията, без всякаква връзка с тяхната логика, съчетани с богатството на декора и костюмите, използването на сценични механизми, превръща пиесата в чисто зрелище, в наслада за окото. Обобщен израз на новата естетика във Франция дава Лодюн д'Егалие с принципите на

ренесансовата трагедия: сюжетът трябва да представя живота на героя в цялото му протекание, изключено е участието на алегорични персонажи и божества и пр. Отхвърлянето на схемата на Гарни и на античните образци не оказва обаче благоприятно въздействие върху френския театър. На авторите липсва размах на мисълта, въображението им се изразходва в създаване на все по-невероятни ситуации. Изоставянето на правдоподобие води само до проникване на немотивирани обрати в действието, благоприятното се нарушава само за да се изкарат иззад кулисите кървавите злодеяния и жестоките схватки; единството на действието се пренебрегва заради вмъкнати епизоди, които поддържат интереса на зрителя, но отклоняват вниманието му от основното действие. Бароковият театър във Франция, както и ренесансовият преди него не оставя фигура от ранга на испанските драматурзи от същото време, а още по-малко с ръста на Шекспир. Отвързването от закостенелите форми на театъра на ерудитите има за единствен резултат доближаването до вкуса на широката публика. Но драмата, следвайки вкуса на тази публика, вместо да го извиси и да създаде по-сериозни критерии за самооценка, много скоро започва да се повтаря и бързо изпада в криза, доказвайки, че творческата свобода (в см. отхвърлянето на предписанията под формата на правила), превърната в цел сама за себе си, не води до никъде. От този период интерес представлява творчеството на Арди, който с изключителната си плодовитост запълва френските сцени до края на 20-те години⁴⁵.

По традиция, дошла от античността, трагическият герой във френския ренесансов театър става жертва на съдбата, на която човек не може да се противопостави, нито да проникне в тайните ѝ. За разлика от него героят на Арди е активен, бори се със съдбата, чертае цели и се стреми да ги постигне. Такъв е Кориолан от едноименната трагедия (1623 г.), който напомня героите на Корней. С изключение на „Дидона“ в пиесите на Арди няма намеса на боговете и конфликтът се развива между волите на две силни личности. За отбелязване е освен това и ролята на чисто човешките страсти – любов, жажда за мъст, които мотивират постъпките на героите. В най-добрите си трагедии Арди тръгва по правилен път – към съсредоточаването на действието върху решаването на една дилема, създават се предпоставки за изграждане на основните образи в дъл-

бочина. За съжаление Арди не стига далече по този път и затова представлява интерес само като предшественик на следващото поколение драматурзи – Ротру, Мере, Корней.

През 20-те и 30-те години на особено почит е **трагикомедията** – жанр, който съществува във Франция от втората половина на XVI в. (Първата истинска трагикомедия е „Брадаманта“ на Робер Гарние от 1582 г.) Самият термин трагикомедия, дошъл от античността (от пролога на Плавт към неговата „Амфитрион“), получава у италианските автори ново значение, възприето от французите през XVII в. Това е пиеса с романтичен и сантиментален сюжет, сериозна по тон и с щастлив край. През царуването на Анри IV са написани само четири трагикомедии. Между 1627 и 1630 г. се появяват вече само четири трагедии; най-изявените драматически таланти пишат трагикомедии. Успехът на този жанр продължава чак до 40-те години (между 1637 и 1639 г. съотношението между поставените трагикомедии и трагедии е тридесет и три към двадесет и три).

Трагикомедията се характеризира по онова време със следните особености: сюжетът е най-често взет от романите, от епоса от историческите хроники, от Овидий, от ренесансовата новела. Тя не държи сметка за никакви правила – понякога действието се развива в няколко различни държави и обхваща период от десетина години. И тук се наблюдава разклонена интрига, характерна за ба роковата трагедия, неочаквани, вмъкнати епизоди и допълнителни линии; с други думи, в нея липсва единство на действието. С известни изключения надделява кухият мелодраматизъм, беглото изграждане на характерите, сцените на насилие, но пък авторите имат усет за напрегнатото действие. И тук любовта, изневярата, отмъщението са в основата на конфликтите.

По същото време под италианско влияние получава разпространение **пасторалът**. По същество това е особен вид сантиментална трагикомедия, чието действие се развива на условния фон на митичната Аркадия. Френските автори заемат от италианците не само декора, но и конкретните драматични способности – преобличания, разпознавания, както и характерни герои – магьосници, сатири. Основна тема на пасторала е любовта – възвишена, идеална. Постепенно този жанр, подобно на трагикомедията, претърпява еволюция – все повече се държи сметка за правилата, докато се стигне до „Пастирските сцени“ на Ракан, истински шедьовър на пастора-

ла, където са спазени при това и единствата. В тази пиеса условните декори и герои са доста по-реалистични и като цяло тя напомня битова комедия.

От началото на века до Корней се наблюдава изключително богатство на форми и търсения. През 30-те години първото поколение теоретици на класицизма ще отхвърли като „неправилни“ бароковите жанрове в името на същите тези правила и принципи, от които френската драма веднъж се е освободила по времето на Арди.

Трагедията на класицизма

В литературната наука се е наложило мнението, че основен фактор при оформянето на класицистичната трагедия са трудовете на теоретиците. Както стана ясно по-горе, въздействието на теорията върху художествената практика действително има решаващ характер, като се има предвид авторитетът на Аристотел и Хораций, които най-често се цитират, а така също и подкрепата на кардинал Ришельо, който по време на цялото си управление води целенасочена културна политика. Не бива да се смята обаче, че новата драматична форма е едва ли не натрапена. Това би означавало да се пренебрегне фактът, че трагедията на класицизма е логичен резултат от еволюцията на драмата от средата на XVI в. насетне. И действително, почти всички нейни черти са вече налице към началото на 30-те години. Усилията на автори като Ротру, Мере и Корней довеждат до синтеза на тези черти в едно ново цяло, различно както от бароковата трагедия, така и от ренесансовия театър. Истина е, че класицизмът се заражда като отрицание на ренесансовата и бароковата традиция, но това отрицание не е абсолютно. Не случайно по-горе, при разглеждането на основните принципи и правила стана ясно, че всички те датират от времето на Жодел.

Ако има нещо, което свързва теоретиците и драматурзите на класицизма, това е общата представа за „идеална“ пиеса, в случая „идеалната“ трагедия, чийто образ първите непрекъснато се опитват да изяснят, да очертаят все по-пълно, и до която вторите се стараят да се доближат. Какви са чертите на тази идеална трагедия? При отговора на този въпрос трябва да поставим на първо място не формалните страни на творбата, а предназначението, което класицистите ѝ отреждат, задачите, които тя трябва да изпълни. Тръг-

вайки от мисълта на Аристотел, че трагедията „чрез състрадание и страх извършва очистване от подобни чувства“⁴⁶ и от идеята на „Поетиката“, че драматичната поезия трябва да доставя наслада, Корней не открива никакво противоречие между тези два принципа. „Положението, че драматичната поезия има за единствена цел удоволствието на зрителите не може да бъде аргумент срещу тези, които желаят да облагородят изкуството, които твърдят, че неговото предназначение е колкото ползата, толкова и удоволствието. Този спор очевидно е съвсем безполезен, тъй като не може да се доставя удоволствие по правилата, без в същото време да се принася полза.“⁴⁷ А Расин пише: „Основното правило за драматичната поема е да се харесва и да трогва, всички останали правила имат за цел да постигнат същото.“⁴⁸ Следователно за драматурзите, които желаят за окажат възпитателно въздействие върху зрителя, е изключително важно да привлекат същия този зрител, за да може той охотно да приеме техния нравствен урок. Подобен стремеж изключва сяпото следване на готови рецепти и предписания. В него личи опитът от времето на бароковия театър, влиянието на трагикомедията от 20-те години. Впрочем връзката между нея и класицистичната трагедия съвсем ясно се очертава в средата на 30-те години. Особено характерни са две произведения – „Умиращият Херкулес“ от Ротру (1634 г.) и „Софонисба“ от Мере, поставена през същата година, която се смята за първи пример за класицистична трагедия. В тях организацията на действието, оформянето на отделните сцени, основният конфликт и концепцията за протагониста като свободна личност, а не като жертва на съдбата, идват от трагикомедията.

И така, първото изискване към класицистичната трагедия се отнася до сюжета. Той трябва да бъде взет от историята и митологията, но не бива нито историческите събития, нито митът да се следват буквално, а да бъдат претворявани, организирани около единен замисъл. „Ако поетът е бил свободен при избора, пише д'Обиняк, и все пак е създал несполучливо произведение, той непременно е достоен за порицание. Той трябва да знае, че, от една страна, изкуството е способно да превърне в прекрасна театрална пиеса дори посредствена история, тъй като ако в тази история липсва възел, от който да се получи завръзката, той може да бъде създаден; ако е твърде стегнат и не може да се развърже, възможно е да се

разхлаби; а, от друга страна, посредственият художник може да опропасти достойнствата и на най-великолепната история, като я направи съвършено неузнаваема.⁴⁹

Що се отнася до композицията на пиесата, тя се изглажда според правилото за единство на действието. Цялото произведение от завръзката до финала трябва да има строго определен център – основен конфликт, около който да гравитират всички персонажи и посредством който да получават смисъл отделните епизоди. В класицистичната трагедия от Корней до Расин се наблюдава тенденция към концентрация на действието. Тази тенденция се забелязва и в самото творчество на Корней и бележи постепенното му откъсване от трагикомедията.

Персонажът в трагедията трябва да отговаря на изискванията на Аристотел – да бъде благороден, „да не се отличава с особена добродетелност и справедливост и да преминава към нещастие не поради лошота или порочност, а поради някаква грешка“⁵⁰. Интересно е как на основата на това антично виждане за протагониста класицистичните драматурзи създават силни характери, но силни не със своя стоицизъм, а с готовността да се борят докрай за постигане на целите си. Конфликтът човешко – свръхчовешко в античния смисъл се изключва, съдбата на героя се освобождава от намесата на свръхестественото. А такава намеса все още можем да открием в ренесансовата френска трагедия. От Полиевкт до Федра главният герой е носител и жертва на една идея или страст, която надхвърля мащабите на отделната човешка личност. За него смъртта идва не като изкупление на някаква трагическа грешка, а като единствен изход, към който от един момент насетне героят неудържимо се устремава.

При определяне на някои типологически различия вътре в рамките на жанра, необходимо е предварително да бъде избран основният критерий за това. При драмата този критерий естествено произтича от нейните жанрови особености. За разлика от лиричeskото и повествователното произведение в нея липсва фактор, който да бъде посредник между материята на произведението и читателя. Драмата представя един затворен, автономен фиктивен свят, който се развива по своя собствена логика и се характеризира със завършеност, ограничена както в пространството и времето, така и от цикличността на представяните събития. Всяка интервенция отвън се приема като *coup de théâtre*, като намеса на случая, като *deus*

ex machina, което тутакси снижава естетическата стойност на творбата. При това положение има само един критерий, както при анализа на конкретното произведение, така и при типологията на жанра, служещ за спойка и придаващ смисъл и значимост на всичко, което става във въпросния затворен фиктивен свят. А този фактор е драматичният конфликт. Чрез него ще се опитаме тук да определим героичната и психологическата трагедия на класицизма.

„Сид“ на Корней може да се смята за възлово произведение по отношение на генезиса на класицистичната трагедия, тъй като в него най-ясно личи връзката с трагикомедията от предишния период. Както споменахме, отначало пиесата е наречена трагикомедия от самия автор, а трагедия едва след 1644 г. Обяснението на този факт откриваме в „Практика на театъра“, където д'Обиняк пише: „Ние без всякакво основание отнехме названието „трагедия“ на театралните пиеси, които макар да имат щастлива развръзка, са изцяло трагични (с други думи, героически) по своя сюжет и персонажи и ги нарекохме **трагикомедии**. Не зная Гарние ли се е възползвал пръв от тази дума, но след като той нарече своята „Брадаманта“ така, мнозина започнаха да му подражават. Не искам изцяло да оспорвам това название, но твърдя, че то е излишно по отношение на поемите с щастлив край, които описват съдбата на прославени люде и към които може да бъде приложено названието **трагедия**. При това ние погрешно употребяваме думата, съставена от **трагедия** и **комедия**, защото в пиесите, които ние назоваваме така, няма нищо от комедията: всичко в тях е сериозно, прекрасно, чуждо е на простонародното и е лишено от каквито и да било гримаси... На мен, разбира се, ми е известно, че думата трагикомедия е използвана от Плавт в пролога към „Амфитрион“, но нашите съвременници се лъжат, като предполагат, че тази дума е била общоприета у римляните, тъй като споменатият поет единствен я употребява и то в твърде далечен смисъл от този, който ние ѝ придаваме... С нея ние обозначаваме драматична поема с изцяло героичен сюжет и щастлив край, тоест най-благородната и приятна разновидност на трагедията, широко разпространена у древните...“⁵¹

Засегнатият от д'Обиняк проблем съвсем не е терминологичен. Той се отнася до самата същност на класицистичната трагедия: отнема приоритета на трагикомедията върху някои важни черти и ги предоставя на трагедията. Именно тези черти са характер-

ни за „Сид“ – героичен сюжет, благородни персонажи, които преминават през много прекеждия и стигат до щастлив край. С други думи, разликата между трагедията и трагикомедията не е в разръзката, а в това, че втората не държи сметка за изискванията на теорията на класицизма, а първата се съобразява с тях. В своето развитие един жанр минава през решителни моменти на избор: такъв решителен момент за трагедията през XVII в. са годините 1635–1637.

И така, „Сид“ съдържа чертите на героичната трагедия, но си остава все още свързан с бароквата традиция. Фактът, че успехът на „Сид“ така изплашва ерудитите и предизвиква нов подем в създаването на трагикомедии, т. е. на „неправилни“ пиеси, с парадоксален само на пръв поглед. „Сид“ е самият момент на избора, на първата крачка, и като такава пиесата има твърде двусмислено отношение към класицизма. Избраната посока истински проличава в „Орас“. Заедно с него „Дина“, „Полиевкт“, „Никомед“ са истински шедеври на героичната трагедия.

За основни черти на този тип трагедия се приемат историческият сюжет (преди всичко от римската история), силната личност, която се бори и преодолява свръхчовешки препятствия, разгърнато действие, което да позволи пълна изява на тази личност, финал, при който триумфира високата нравственост на главния герой, бил той щастлив или трагичен за него. Към тях се прибавя и тържественият, епичен стил, характерен за Корней, предназначен сякаш за титани, а не за човешки същества. Всички тези елементи се спояват в едно цяло от конфликта, който раздвоява главния герой. При героичната трагедия той изправя протагониста пред невъзможния избор между свръхличното и личното. Характерен е стремежът на Корней да придаде гражданска стойност на тези конфликти. „Достойнството на трагедията изисква показването на някакви важни държавни интереси, пише той, или на някаква страст, която да бъде по-благородна и мъжествена от любовта, а такива са амбицията и отмъщението. В нея трябва да има заплахата, по-голяма от загубата на любимата. В трагедията може да бъде показвана и любов, тъй като тя винаги буди приятно впечатление и може да служи за опора на гореспоменатите интереси и страсти, ала при това тя трябва да се задоволи с второстепенната роля в драматичната поема и да им отстъпи първенството.“⁵² Илюстрация на тази мисъл

са пиесите на самия Корней, в които личните чувства и интереси се преосмислят през перспективата на някаква по-обща човешка ценност – дълг към родината или рода, към вярата и пр. С други думи, при всички случаи свръхличното надделява над личното, което в случая е вътрешно препятствие, през което героят трябва да премине, за да се извиси над другите, за да се приобщи към някакъв върховен идеал.

Ако първият шедьовър на Корней е пример за прехода към героичната трагедия, то „Тиваида“ и „Александър“ на Расин показват прехода към друг вид трагедия – **психологическата**. Първата основна отлика засяга главния герой. Расин скъсва с представата за силната личност, на която се крепи героичната трагедия. В „Александър“ все още е налице историческият сюжет, но трактовката на персонажите, мотивите за техните постъпки нямат нищо общо с тези от трагедията на Корней. Патриотичното чувство, възвишените пориви на себеотрицание и жертвоготовност отстъпват място на страстта и то често в най-егоистичните ѝ форми – страст-ревност, страст-ненавист. По думите на А. Адан, оказва се, че Александър е покорил Азия, само за да спечели сърцето на Клеофила⁵³. Крахът на силната личност е още по-очевиден в „Тиваида“, където и отрицателните персонажи, които си служат с измами, подлост и интриги, и положителните – неспособни да се справят с препятствията, са еднакво безсилни и приемат смъртта като логичен край на своята безпомощност. В своите първи пиеси Расин сякаш се връща към концепцията за героя на Жодел и Монкретиен. Несъмнено е влиянието на гръцката трагедия. Не случайно в предговора към своята първа пиеса „Тиваида“ той признава, че следва Еврипид и в същото време напада Сенека – кумир за френските драматурзи от предното поколение, като нарича неговата пиеса върху същия сюжет „произведение на декламатор, който не знае какво е истинска трагедия“⁵⁴.

И така, още в първите произведения на Расин можем да открием чертите на неговата психологическа трагедия. Главният герой е безпомощен пред злото, независимо дали то е вън или вътре в него. Основните мотиви на персонажите се коренят в самата им личност и не са свързани с някаква общочовешка ценност. В шедьоврите на Расин „Андромаха“, „Британик“, „Береника“, „Федра“ тези особености намират своето пълно развитие. Действието се затваря

в момента на кризата – криза в съзнанието на главния герой. Задълбочава се психологизмът, външно бедна на събития, пиесата поддържа висока степен на драматизъм, идващ тъкмо от отсъствието, от забавянето на решителното действие. У Корней външният конфликт между протагониста и света заема много по-важно място, отколкото у Расин. Така, за разлика от героичната трагедия, тук основният драматичен конфликт противопоставя в съзнанието на главния герой две лирични начала, всяко от които е еднакво пагубно. Съдбата, предопределението, които в гръцката трагедия са външен фактор, у Расин стават част от самия персонаж. Цел на пиесата е да обоснове понякога на пръв поглед нелогичните, ирационални решения и постъпки. По този начин Расин материализира по свършен начин теорията на класицизма. Той достига до един драматичен модел, който не се отклонява от нейните предписания, осъществявайки хармонията, заложена в принципите и правилата. Може да се каже, че психологическата трагедия е плод не само на гения на Расин, но и на усилията на две поколения теоретици и драматурзи. Тя е крайният продукт на една традиция, която тук достига своята висша точка. Да се запази обаче това равновесие е много трудно. Ивицата, по която се движи Расин, се оказва твърде тясна за самия него. Доказателство за това са късните му творби „Естер“, „Аталия“. Затова следващото поколение поети открива, че да се върви по пътя на Расин означава да се подражава на Расин. Схемата на неговите трагедии се оказва прекалено проста и поради това подражанието се оказва невъзможно, непродуктивно. Последвалата след него криза на жанра е доказателство за това.

БЕЛЕЖКИ

¹ Ж а н Л а Т а й. За изкуството на трагедията. В: Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., Изд. МГУ, 1980, с. 249.

² Пак там, с. 251.

³ Става дума не само за „Защита и прослава на френския език“, но и за съчинения като „Изкуството на поезията“ от Ж. Пелтие от 1555 г.

⁴ В а л з а с, G. Lettre à Boisrobert. In: Le Classicisme. La doctrine par les textes. P. Hachette. 1949, p. 11.

⁵ В г а у, R. La Formation de la doctrine classique en France. P. Nizet. 1961, p. 171.

- ⁶ Van Tieghem, Ph. Les Grandes doctrines littéraires en France de la Pléiade au surréalisme. P. P. U. F. 1965, p. 35.
- ⁷ Брау, R. Op. cit., p. 160.
- ⁸ Боало, Н. Поетическото изкуство, Песен трета, ст. 49–50.
- ⁹ Корней, П. Разсъждение за полезността и за частите на драматическото произведение. В: Литературные манифесты..., с. 362.
- ¹⁰ Аристотел. За поетическото изкуство. С., 1975, с. 70.
- ¹¹ Д'Обиняк, Ф. Практика на театъра. В: Литературные манифесты..., с. 325.
- ¹² Cotin, A. Traité de la poésie chrétienne. Cit. d'après Bray, R. La Formation de la doctrine classique, p. 151.
- ¹³ Рапін, Р. Réflexions sur la poétique. In: Le Classicisme, p. 41.
- ¹⁴ Ожие, Ф. Предисловие към трагикомедията на Жан дьо Шеландр „Тир и Сидон“. В: Литературные манифесты..., с. 259.
- ¹⁵ Хораций. Поетическото изкуство, ст. 343–344.
- ¹⁶ Charrelain, J. Sentiments de l'Académie sur le „Cid“. In: Le Classicisme, p. 9.
- ¹⁷ Nicole, P. Imaginaires (1667). In: Le Classicisme, p. 69.
- ¹⁸ Pascal, B. Pensées. P. Librairie générale Française. 1962, p. 112.
- ¹⁹ Ламенардиер. Поетика. В: Литературные манифесты..., с. 229.
- ²⁰ Волеау, N. A M. de Losme de Monchesnai sur le Comédie. In: Le Classicisme, p. 71.
- ²¹ Корней, П. Цит. съч., с. 363; Вж. също Хораций. Поетическото изкуство. ст. 447.
- ²² Ср. Хораций. Цит. съч., ст. 309.
- ²³ V. Le Classicisme, p. 26.
- ²⁴ Д'Обиняк, Ф. Цит. съч., с. 337.
- ²⁵ Вж.: Аристотел. За поетическото изкуство. Гл. 9.
- ²⁶ Dubignon, S. Pratique de Théâtre. In: Le Classicisme, p. 16.
- ²⁷ V. Le Classicisme, p. 21.
- ²⁸ Боало, Н. Поетическото изкуство. Песен трета, ст. 47–50.
- ²⁹ Saint-Evremond. Dissertation sur „Alexandre“ de Racine. In: Le Classicisme, p. 78.
- ³⁰ V. Le Classicisme, p. 17–18.
- ³¹ Брау, R. La Formation de la doctrine classique..., p. 215.
- ³² Боало, Н. Цит. съч., ст. 51–54.
- ³³ Racine, J. Oeuvres complètes. P. Seuil. 1962, p. 242–247.
- ³⁴ Боало, Н. Цит. съч., песен трета, ст. 1–6.
- ³⁵ Корней, П. Разсъждения..., с. 388.
- ³⁶ Пак там, с. 390.

- ³⁷ А р и с т о т е л. Цит. съч., с. 78.
- ³⁸ Хораций. Цит. съч., ст. 105 и сл. и ст. 255 и сл.
- ³⁹ С к а л и ж е р. Поетика. В: Литературные манифесты..., с. 54.
- ⁴⁰ О ж и е, Фр. Цит. съч., с. 263.
- ⁴¹ H i s t o i r e l i t t é r a i r e d e l a F r a n c e. Ed. Sociales. Т. II, р. 222.
- ⁴² А р и с т о т е л. Цит. съч., с. 263.
- ⁴³ Б о а л о, Н. Цит. съч., трета песен, ст. 246–253.
- ⁴⁴ Х о р а ц и й. Цит. съч., ст. 225.
- ⁴⁵ До днес са достигнали само 32 пиеси, от които 16 трагедии.
- ⁴⁶ А р и с т о т е л. Цит. съч., с. 72. Класицистичният театър приема състраданието (la commisération по Ла Менардиер), тъй като страхът се изключва от благоприличието.
- ⁴⁷ К о р н е й, П. Цит. съч., с. 362–363.
- ⁴⁸ R a s i n e, J. Oeuvres complètes, р. 165.
- ⁴⁹ Д' О б и н я к, Фр. Цит. съч., с. 333.
- ⁵⁰ А р и с т о т е л. Цит. съч., с. 80.
- ⁵¹ Д' О б и н я к, Фр. Цит. съч., с. 359.
- ⁵² D'après Van Tieghem, P. Les Grandes doctrines..., р. 55.
- ⁵³ A d a m, A. Histoire de la littérature française au XVII^{ème} s. Т. IV, 1968, р. 307.
- ⁵⁴ R a s i n e, J. Oeuvres complètes, р. 68.

КЛАССИЦИЗМ КАК ЛИТЕРАТУРНАЯ ТЕОРИЯ И ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В РАЗВИТИИ ФРАНЦУЗСКОЙ ТРАГЕДИИ 17-ОГО ВЕКА

Красимир Петров
(Резюме)

Настоящая статья имеет целью связь формирования литературной теории классицизма с развитием французской трагедии 17-ого века. В качестве исходного положения принимается понимание классицизма как диалектического явления, в котором разграничиваются две стороны: совокупность принципов, продолжающих традицию, ведущую свое начало как со времен античности, так и от 16-ого века, осуществляющих преемственность классицизма и Ренессанса, а также система правил, представляющих собой конкретизацию этих же самых принципов, окончательно утвердившихся между 1630 и 1670 годами.

Первая сторона характеризует классицизм как движение, как тенденцию, а вторая – как состояние стабильности, как доктрину. Начиная с Робера Гарнье и кончая Расином жанр трагедии проходит через разные этапы прежде чем превратиться в драматическую модель, являющуюся вершиной этого движения и совершенной реализацией системы правил. Эта драматическая модель материализована в пьесах Расина. Он добивается равновесия между динамизмом тенденции и статичностью доктрины. Равновесие это, впрочем, очень неустойчивое, и этим можно объяснить кризис жанра в конце 17-ого века.

**LA THEORIE LITTERAIRE DU CLASSICISME ET LES
PRINCIPALES TENDANCES DANS L'EVOLUTION DE LA
TRAGEDIE EN FRANCE AU XVII^e SIECLE**

Krassimir Pétrov
(résumé)

Le but du présent travail est l'étude du rapport entre l'évolution de la théorie littéraire du classicisme au XVII^e siècle et le développement de la tragédie en France pendant la même période. Le point de départ en est la conception du classicisme en tant que phénomène dialectique où il est possible de discerner d'une part, un ensemble de principes fondamentaux, fruit d'une tradition venant de l'antiquité et du XVI^e siècle, et qui assurent le rapport avec l'esthétique de la Renaissance, et, d'autre part, un système de règles qui sont la concrétisation de ces mêmes principes et qui prennent leur signification définitive entre 1630 et 1670.

Ceux-là présentent le classicisme en mouvement, en tant que tendance; celles-ci – en état de stabilité, en tant que doctrine. Entre Garnier et Racine le genre de la tragédie passe par plusieurs étapes avant d'aboutir à un modèle dramatique qui est le point culminant de ce mouvement et la réalisation parfaite du système de règles. Ce modèle dramatique se matérialise dans l'oeuvre de Racine. Il représente un état d'équilibre entre le dynamisme de la tendance et le statisme de la doctrine. Equilibre précaire, d'ailleurs, ce qui explique la crise du genre vers la fin du XVII^e siècle.

ТРУДОВЕ НА ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
"СВ. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЙ"

Том 30, кн. 1

ФИЛОЛОГИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ

1991

TRAVAUX DE L'UNIVERSITE "ST. ST. CYRILLE ET METHODE"
DE V. TIRNOVO

Tome 30, livre 1

FACULTÉ PHILOLOGIQUE

1991

**LES SONNETS DANS „LES FLEURS DU MAL“
DE BAUDELAIRE
(ESSAI D'ANALYSE FORMELLE)**

Païssy CHRISTOV

**THE SONNETS IN BAUDELAIRE'S
"LES FLEURS DU MAL"
(AN ATTEMPT FOR A FORMAL ANALYSIS)**

Païssy CHRISTOV

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DEPARTMENT OF THE HISTORY OF ARTS
1100 EAST 58TH STREET
CHICAGO, ILLINOIS 60637
TEL: 773-936-3700

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DEPARTMENT OF THE HISTORY OF ARTS
1100 EAST 58TH STREET
CHICAGO, ILLINOIS 60637
TEL: 773-936-3700

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
DEPARTMENT OF THE HISTORY OF ARTS
1100 EAST 58TH STREET
CHICAGO, ILLINOIS 60637
TEL: 773-936-3700

La forme d'un poème, en tant que système complexe par lequel se réalise le contenu poétique, ne peut être soumise à une analyse linguistique sans tenir compte de la charge sémantique et émotionnelle qu'elle porte. Dans la présente étude nous aurons pour point de départ les particularités formelles des sonnets de Baudelaire pour essayer de répondre à la question comment la forme et le contenu des oeuvres en question se conditionnent mutuellement.

Comme poème à forme fixe, le sonnet possède des traits caractéristiques dont il est question dans un grand nombre d'ouvrages sur la versification¹. Nous nous bornons à citer E. Etkind qui, à propos du sonnet dans la littérature française, déclare: „C'est justement la poésie française qui a donné à la technique du sonnet toute sa finesse, bien plus même que les créateurs de cette forme, les Italiens... Ce sont les Français qui ont établi dans toutes leurs nuances les relations et les différences entre le premier et le second quatrain (thèse et antithèse); le premier et le second tercet (les deux étapes de la synthèse); qui ont appris à connaître les lois déterminant le sujet et la forme à lui donner; qui ont formulé les règles à suivre non seulement pour la forme, mais pour le contenu du sonnet: respecter les pauses en fin de strophe, ne pas répéter les mots significatifs tout au long du poème, placer à la fin la „clé“ sémantique, etc.²

Nous procéderons à l'analyse de 41 sonnets de Baudelaire que nous trouvons dans „*Les Fleurs du Mal*“ de la collection „*Les Classiques de la civilisation française*“, Librairie Marcel Didier, Paris, 1961. Les points sur lesquels sera basée l'analyse touchent à la structure syntaxique, strophique et logique des sonnets, compte tenu de la versification.

I. STRUCTURE STROPHIQUE DU SONNET

Pour avoir une base de l'analyse qui va suivre nous nous référerons aux définitions du sonnet, très précises et succinctes, que propose J. Jaffré. Dans son livre „*Le vers et le poème*“³ l'auteur note que la structure du sonnet „tient à une stricte économie des règles de base: deux quatrains et deux tercets, c'est-à-dire une bipartition entre

deux systèmes de groupements des vers en strophes: l'un pair à tous les niveaux (deux strophes de 2 x 2 vers = un huitain), l'autre, un sizain combinant le pair et l'impair puisqu'un groupe de trois vers est multiplié par deux. La coupure médiane est d'autant plus nettement affirmée que les deux quatrains sont construits sur les mêmes rimes, disposées dans le même ordre ce qui assure en même temps que leur étroite cohésion, leur autonomie par rapport au sizain qui suit, où les rimes changent. Du fait que la combinaison des rimes est généralement „embrassée“, les deux quatrains sont rigoureusement homologues et parallèles, et chacun d'eux est rigoureusement fermé sur lui-même.“

A. Le problème de la rime

Il y a deux schémas des rimes dans le sonnet qui sont consacrés par la tradition et qui permettent de considérer tel ou tel sonnet comme régulier, à savoir: **abba/abba/ccd/ede** et **abba/abba/ccd/eed**.

Parmi les sonnets de Baudelaire il y en a deux („*Parfum exotique*“ et „*Sed non satiata*“) qui sont construits sur le schéma **abba/abba/ccd/ede**, et deux autres („*La Muse vénale*“ et „*Bohémiens en voyage*“ qui suivent le schéma **abba/abba/ccd/eed**. Tous les autres s'écartent des exigences strictes de ce qu'on appelle „sonnet régulier“ par la disposition des rimes non seulement dans les tercets, mais aussi dans les quatrains.

1. Sonnets à quatrains réguliers et à tercets irréguliers

Le corpus dont nous disposons nous offre deux types de schémas: **abba/abba/cdc/dee** („*Remords posthume*“ et „*Epigraphe pour un livre condamné*“) et **abba/abba/cdd/cee** („*La vie antérieure*“, „*Une nuit que j'étais...*“, „*La Pipe*“ et „*La Mort des artistes*“). Le sonnet „*Je te donne ces vers...*“ a des rimes embrassées dans les quatrains, mais sur un autre schéma, et des tercets réguliers: **abba/baab/ccd/ede**.

2. Sonnets à quatrains irréguliers

Nous rangeons en premier lieu les sonnets qui ont les mêmes rimes croisées dans les quatrains. Dans ce cas les tercets peuvent varier à leur tour. En voilà les schémas:

- **abab/abab/ccd/ced** („*La Muse malade*“);
- **abab/abab/ccd/cee** („*Sisina*“, „*A une dame créole*“, „*Le mort joyeux*“, „*La mort des amants*“ et „*Recueillement*“);
- **abab/abab/ccd/ced** („*Spleen*“);

— abab/abab/ccd/cee („*Les deux bonnes soeurs*“);

— abab/abab/ccd/ccd („*La mort des Pauvres*“).

Dans un deuxième groupe seront rangés les sonnets dont les quatrains sont construits sur des rimes différentes:

Des rimes embrassées:

— abba/cddc/efe/fgg („*Correspondances*“ et „*La Beauté*“);

— abba/cddc/efe/ggf („*Le guignon*“, „*Les Aveugles*“, „*Le vin du solitaire*“);

— abba/cddc/ecf/fgg („*De profundis clamavi*“, „*A une passante*“);

— abba/cddc/ecf/gfg („*Les Chats*“, „*Les Hiboux*“).

Des rimes croisées:

— abab/cddc/ecf/gfg („*L'Ennemi*“, „*La Géante*“, „*Que diras-tu ce soir?*“);

— abab/cddc/dee/dff („*Avec ses vêtements*“);

— abab/cddc/efe/fgg („*Causerie*“, „*La musique*“);

— abab/cddc/ecf/fgg („*La cloche fêlée*“, „*La prière du païen*“).

Des rimes plates partout:

— aabb/ccdd/ecf/fgg („*Sur LE TASSE EN PRISON*“).

Sur 41 sonnets quatre seulement peuvent être classés comme réguliers. En d'autres mots, ces 41 sonnets se distribuent sur 20 schémas différents, ce qui est une preuve irrévocable que Baudelaire ne se croit pas esclave d'une forme donnée une fois pour toutes et que pour le besoin du contenu ou bien tout simplement sous la poussée de son inspiration il fait varier les schémas des rimes dans les quatrains et dans les tercets. Cela n'est pas sans conséquence, comme on va le voir plus tard, pour la cohésion des strophes de ces sonnets.

Baudelaire fait alterner les rimes masculines et les rimes féminines suivant les exigences de la versification française. Nous profitons de l'occasion pour exposer notre opinion sur la tradition séculaire de distinguer des rimes masculines et féminines en français. Pour Ph. Martinon „la rime masculine est celle des mots terminés par une syllabe sonore, et la féminine - celle des mots terminés par une syllabe muette, immédiatement précédée d'une sonore qui lui sert de point d'appui, ou bien, suivant la définition ordinaire, la masculine est celle des mots dont la finale n'a pas d'e muet et la féminine, celle des mots dont la finale a un e muet“⁴.

A notre avis, d'un point de vue phonétique moderne, cette définition prête à la controverse. Nous nous référons à certains

exemples, fournis pas les sonnets de Baudelaire, qui provoquent des questions telles que:

a) Quelle est la nature des rimes dans:

*Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.
(„Correspondances“)*

b) Dans la strophe:

*O Muse de mon coeur, amante des palais,
Auras-tu, quand Janvier lâchera ses Borées,
Durant les noirs ennuis des neigeuses soirées
Un tison pour chauffer tes deux pieds violets?
(„La Muse vénale“)*

palais et **violets** (avec *e* ouvert) s'opposent à **Borées** et **soirées** (avec *e* fermé). Est-ce que le *e* muet dans la deuxième paire y est pour quelque chose? On trouve des cas pareils dans „Les aveugles“ (*partie* – *levés* – *pavés* – *appesantie*), dans „A une passante“ (*statue* – *extravagant* – *ouragan* – *tue*), etc.

c) Dans la strophe

*Pour soulever un poids si lourd,
Sisyphé, il faudrait ton courage.
Bien qu'on ait du coeur à l'ouvrage,
l'art est long et le temps est court
(„Le Guignon“)*

les deux paires de rimes se terminent par une consonne. Le *e* muet dans **courage** et **ouvrage** ajoute-t-il quelque chose à la prononciation de la consonne finale?

Le problème se pose encore plus nettement lorsque les rimes ne se distinguent que par le *e* muet, comme on peut le constater dans les tercets du sonnet „A une dame créole“:

*Si vous alliez, Madame, au vrai pays de gloire,
Sur les bords de la Seine ou de la verte Loire,
Belle, digne d'orner les antiques manoirs*

*Vous feriez, à l'abri des ombreuses retraites
Germer mille sonnets dans le coeur des poètes,
Que vos grands yeux rendraient plus soumis que vos noirs.*

Est-ce qu'il faut parler ici d'une rime quadruple ou bien de deux paires de rimes?

d) Prenons un poème du XX^e siècle — „*La Chanson du Mal Aimé*“ de G. Apollinaire pour voir comment sont réalisées certaines rimes. Dans la sixième strophe on a une triple rime: *passé — glacé — martyrisée*, et dans la septième strophe on a toujours une triple rime, cette fois consonantique: *mémoire — boire — soir*. Quel est le rôle du *e muet* dans ce cas et est-ce qu'il doit être pris en considération pour distinguer les rimes masculine des féminines?

Au lieu de répondre à toutes ces questions, nous proposons de parler en français de rimes vocaliques (celles qui se terminent par une voyelle prononcée) et de rimes consonantiques (celles qui se terminent par une consonne prononcée).

L'objection que le *e muet* à la fin du vers est prononcé dans une récitation distinguée ne semble pas convaincante. D'un autre côté, si l'alexandrin est un vers de 12 syllabes (prenons le vers de P. Claudel „*Je suis le laboureur sur des sillons arides*“, cité par Ph. Martinon), le compte du *e muet* augmenterait le nombre des syllabes à treize, ce qui serait en contradiction avec les mesures fixes d'après lesquelles on parle de décasyllabes, d'octosyllabes, etc.

B. L'autonomie des strophes dans le sonnet

Le fait que graphiquement chacune des strophes (les deux quatrains et les deux tercets) sont séparées l'une de l'autre par un interligne plus grand témoigne de leur autonomie relative en tant qu'éléments constitutifs du tout. Mais dans ce cas il n'y a pas que la distinction strophique qui compte. Sur le plan syntaxique l'autonomie entre les strophes du sonnet peut se présenter à des degrés différents.

Nous proposons de parler d'autonomie complète lorsque la strophe se termine par un point, par un point d'exclamation ou par des

points de suspension. L'autonomie complète peut se réaliser à trois endroits différents.

a) entre les deux quatrains, d'un côté, et les deux tercets, de l'autre. Dans ce cas on parle d'une grande coupure. Baudelaire observe cette coupure dans 32 cas sur 41.

b) entre les deux quatrains. Etant donné que théoriquement le premier quatrain sert à présenter une thèse et le deuxième — une antithèse, le degré de leur autonomie doit être très élevé. En effet, l'auteur des „*Fleurs du Mal*“ respecte l'autonomie des quatrains dans 29 sonnets.

c) entre les deux tercets. „Dans les tercets le groupement impair des vers entre en contradiction avec celui des rimes associées deux à deux: une rime du premier reste nécessairement en suspens et ne trouvera son accord qu'au tercet suivant; du fait de cet enjambement la délimitation des deux strophes est indécise“⁵. Nous avons déjà souligné avec E. Etkind que les deux tercets devraient marquer les deux étapes de la synthèse, ce qui signifie qu'entre eux il ne doit pas y avoir une coupure sensible. Les sonnets que nous étudions viennent à l'appui de ce postulat. Il n'y a que cinq sonnets où les tercets se présentent syntaxiquement comme autonomes.

Nous parlerons d'autonomie relative dans les cas où le dernier vers de la strophe ne porte aucun signe de ponctuation ou bien se termine par une virgule ou par un point et virgule. Un cas particulier présentent les vers qui se terminent par un point d'interrogation, parce que la question, étant de par sa nature orientée vers une réponse, est contraire à l'autonomie de l'énoncé.

Voilà comment se présente l'autonomie relative des strophes dans les sonnets de Baudelaire:

a) la coupure entre les quatrains et les tercets est réduite dans 9 sonnets. Elle est marquée trois fois par un point d'interrogation, 4 fois par un point et virgule, une fois par une virgule et une fois (dans „Recueillement“) entre le quatrain et le tercet il n'y a aucun signe de ponctuation.

b) Dans 9 sonnets le passage du premier au deuxième quatrain se fait dans le cadre de la même phrase complexe: 7 fois Baudelaire utilise un point et virgule et deux fois une virgule. Dans trois sonnets le premier quatrain se termine par un point d'interrogation.

c) Entre les deux tercets dans la plupart des cas le lien est très étroit. Dans deux cas il n'y a pas de signe de ponctuation; on emploie la virgule 21 fois, le point et virgule — 11 fois et le point d'interrogation - deux fois.

Les données que nous venons d'établir quant à l'autonomie des strophes dans les sonnets de Baudelaire témoignent d'une tendance qui est conforme aux exigences que la tradition impose à cette forme fixe. Baudelaire est soucieux de la forme, mais il la subordonne à l'idée. Il se permet beaucoup de libertés avec les règles strictes du sonnet telles qu'on les connaît chez la Pléiade et le Parnasse. Cette liberté dans la forme n'est pas sans rapports avec le contenu des poèmes qui sont loin de suivre une structure logique figée.

C. Le vers des sonnets de Baudelaire

Dans la grande majorité des cas le poète utilise l'alexandrin. Il y a cinq sonnets qui sont en octosyllabes („Le Guignon“, „Les hiboux“, „La pipe“, „La prière du païen“ et „Epigraphe...“). Un seul sonnet est en décasyllabes („La mort des amants“) et un autre („La Musique“) présente la curieuse alternance d'un alexandrin et d'un pentasyllabe:

*La Musique souvent me prend comme une mer!
Vers ma pâle étoile,
Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther,
Je mets à la voile.*

Le plus souvent la césure divise le vers en deux hémistiches égaux (6+6), mais c'est le sens du vers qui décide, en définitive, de la coupe. Dans le même sonnet tel vers peut se présenter d'une seule coulée („*Ne te verrai-je plus que dans l'éternité*“), tel autre peut accentuer sur la césure par une opposition („*Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut être*“ espace / temps; „*Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais*“ — première personne / deuxième personne (*A ure passante*)).

L'alexandrin peut être coupé en 4 groupes de 3 syllabes:

„*Les parfums, | les couleurs, | et les sons | se répondent*“

(„*Correspondances*“)

„*Le pauvre, | le méchant, | le tortu, | l'hébéte*“

(„*Le Rebelle*“)

L'alexandrin ternaire se rencontre aussi (4 + 4 + 4):

„A la très belle, | à la très bonne, | à la très chère“

(„Que diras-tu ce soir“)

D'autres coupes sont aussi possibles dans l'alexandrin:

2 + 4 + 6: „Hélas! | et je ne puis, | Médère libertine...“

(„Sed non satiata“);

4 + 8: „Tel est l'Amour | Avant que ton coeur ne se blase“

(„Le Rebelle“)

Le décasyllabe est coupé 5 + 5, comme le montrent la plupart des vers du sonnet „La Mort des Amants“:

Et plus tard un Ange | entr'ouvrant les portes,

Viendra ranimer, | fidèle et joyeux,

les miroirs ternis | et les flammes mortes.

Les sonnets qui sont en octosyllabes par principe n'ont pas de césure. Ph. Martinon fait remarquer que le vers de huit syllabes ouvre la série de ceux qui n'ont pas de repos obligé et que leur harmonie consiste dans le choix heureux des mots et dans le croisement habile des rimes⁶.

II. STRUCTURE SYNTAXIQUE DU SONNET - LE PROBLEME DE LA PERSONNE

Le sonnet est une forme poétique dans laquelle le sujet lyrique a une importance de premier ordre. Et si les émotions et les événements ne sont pas toujours vécus par le sujet lyrique, celui-ci exprime dans tous les cas, directement ou indirectement, son attitude personnelle à l'égard de ce qui est dit. Pour J. Jaffré le sonnet est une sorte de lieu scénographique; la division en strophes, avec tous ses effets rythmiques, correspond au déroulement du scénario dont „Je“ est le personnage central, au même titre et avec la même rigueur que les actes de la tragédie. La scène est le discours et le mouvement dramatique est celui du sujet, entraîné dans le rythme d'enchaînement des énoncés successifs, qui finissent par circonscrire une situation.⁷ Mais les trois personnes grammaticales n'épuisent pas les variations que peut offrir une oeuvre poétique, en l'occasion un sonnet.

1. Le cas le plus simple et le plus fréquent c'est lorsque le sujet lyrique parle de lui-même. La personne est indiquée par un pronom

personnel (tonique ou atone) ou par un possessif à la première personne. Le „Je“ dans la majorité des cas renvoie strictement au poète même:

Voilà que j'ai touché l'automne des idées...

ou bien:

Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage...

(„L'Ennemi“)

Mais il est possible que ce „Je“ prenne une valeur plus large et que le sujet lyrique s'identifie avec les poètes en général. Tel est le cas dans „Le Guignon“ où les deux quatrains sont portés à un degré très haut de généralisation et la seule indication personnelle („mon coeur“) s'affaiblit au point d'indiquer le coeur de tout poète:

Pour soulever un poids si lourd,

Sisyphé, il faudrait ton courage!

Bien qu'on ait du coeur à l'ouvrage

L'Art est long et le temps est court.

Loin des sépultures célèbres,

Vers un cimetière isolé,

Mon coeur comme un tambour voilé

Va battant des marches funèbres.

La première personne du pluriel est employée quand le poète parle au nom de sa bien aimée pour traduire l'union des deux âmes:

Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères...

Nos deux coeurs seront deux vastes flambeaux...

(„La mort des amants“)

Dans le sonnet „La Musique“ le sujet lyrique se présente plutôt comme objet sur lequel agit une force extérieure:

La Musique souvent me prend comme une mer...

Le bon vent, la tempête et ses convulsions

Sur l'immense gouffre

Me bercent...

2. Le sujet lyrique peut se dédoubler et s'incarner dans son double, dans un de ses attributs (le coeur, l'âme), etc. Dans „*La vie antérieure*“ le poète s'imagine avoir vécu il y a longtemps „*sous de vastes portiques*“, dans des „*voluptés calmes*“. Dans ce cas le sujet actuel est absent, c'est le souvenir de la vie antérieure qui est ranimé.

Dans le sonnet „*L'Idéal*“ le sujet lyrique se présente tantôt parlant à la première personne de lui-même:

*Car je ne puis trouver parmi ces pâles roses
Une fleur qui ressemble à mon rouge idéal.*

tantôt parlant d'un coeur qui n'est que sa propre incarnation:
*Ce qu'il faut à ce coeur profond comme un abîme,
C'est Vous, Lady Macbeth, âme puissante au crime...*

Dans d'autres cas de dédoublement on va de la première à la deuxième personne - le poète s'adresse à son âme, à son coeur:

*Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire,
Que diras-tu, mon coeur, coeur autrefois flétri?...*

ou encore:

*Contemple-les, mon-âme; ils sont vraiment affeux!
(„Les Aveugles“)*

Dans „*Recueillement*“ - un des célèbres sonnets de Baudelaire - le poète s'incarne dans sa douleur. C'est à elle qu'il s'adresse par des prières, par des conseils - il faut souligner le recours à des impératifs et à des épithètes telles que „*sage*“, „*tranquille*“, „*chère*“, à des apostrophes pleines de mélancolie:

*Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille...
Ma Douleur, donne-moi la main; viens par ici...
Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche...*

On observe un cas particulier de dédoublement de la personne quand le poète s'adresse à sa muse. Pour le poète c'est une façon indirecte de se peindre lui-même, de présenter son propre état d'âme:

*Ma pauvre Muse, hélas! qu'as-tu donc ce matin?
 Tes yeux creux sont peuplés de visions nocturnes,
 Et je vois tour à tour réfléchis sur ton teint
 La folie et l'horreur, froides et taciturnes.*

Dans „*La Muse vénale*“ la deuxième personne s'avère une extériorisation de la première. Par l'exclamation „*O Muse de mon coeur!*“ le poète s'adresse à lui-même. Cela se confirme par les images de la vie quotidienne:

*Auras-tu, quand Janvier lâchera ses Borées
 Un tison pour chauffer tes deux pieds violets?*

ou encore:

Il te faut, pour gagner ton pain de chaque jour...

Dans ce cas de dédoublement, la première personne est rendue par le seul possessif **mon**: „*O Muse de mon coeur!*“

3. Dans deux sonnets de Baudelaire la première personne n'est plus celle du sujet lyrique, mais de quelque chose qui est personnifié. Et comme pour souligner le rôle du „*Je*“, on le répète plus souvent que si c'était le vrai sujet lyrique qui parlait.

*Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris;
 J'unis un coeur de neige à la blancheur des cygnes;
 Je hais le mouvement qui déplace les lignes,
 Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris;*
 („*Le Beauté*“)

La Pipe, du sonnet qui porte le même titre, n'est pas seulement un témoin muet des douleurs du poète qui fume. Dans son monologue elle nous dit comment s'exerce son influence sur l'âme et sur l'esprit de l'auteur:

*J'enlace et je berce son âme...
 Et je roule un puissant dictame
 Qui charme son coeur...*

4. Le sujet lyrique s'adresse à une personne qui est le plus souvent la dame de son coeur. C'est le cas du sonnet „*Je te donne*

ces vers“ où la femme impassible n'est pas nommée. Elle est désignée par des pronoms personnels (*te, toi*) ou par un possessif (*ta mémoire*) et ce procédé est significatif - du premier au treizième vers il est question de l'attitude de la femme à l'égard de celui qui l'aime. Le dernier vers résume: „*Statue aux yeux de jais, grand ange au front d'airain!*“

Le jeu de la personne gramaticale est assez complexe dans le sonnet „*Causerie*“. Dans la première strophe le poète s'adresse à sa bien-aimée en la vouvoyant. Le pluriel („*Vous êtes un beau ciel d'automne, clair et rose!*“) dénote un ton majestueux dans la tradition romantique. Après une phase d'intimité au singulier („*Ta main se glisse en vain sur mon sein qui se pâme*“), soulignée par une apostrophe qui occupe une place centrale dans le vers („*Ce qu'elle cherche, amie, est un lieu saccagé*“), le poète revient au pluriel pour traduire l'opposition entre le réel et le rêve qui est au fond du drame sentimental:

Ne cherchez plus mon coeur, les bêtes l'ont mangé!

Et puis un nouveau revirement, un nouveau changement de personne. De la bien-aimée le poète est transporté par son élan vers la Beauté en général - ce dur fléau des âmes aux yeux de feu... Mais laissons parler plutôt le poète lui-même:

*O Beauté, dur fléau des âmes, tu le veux!
Avec tes yeux de feu, brillants comme des fêtes,
Calcine ces lambeaux qu'ont épargnés les bêtes!*

Dans le sonnet „*Epigraphe pour un livre condamné*“ l'auteur s'adresse à son lecteur dès le début: „*Lecteur paisible et bucolique, ... jette ce livre saturnien...*“ Puis le recours à une métonymie assure une sorte de dédoublement: le poète - son livre („*Jette ce livre - Lis-moi*“). Mais à la fin du poème la personne du sujet lyrique s'affermir d'une façon catégorique: „*Plains-moi, sinon je te maudis!*“

5. On observe un curieux exemple d'un tel passage dans le sonnet „*Correspondances*“. La complexité des sensations se traduit sur la complexité des rapports qui s'établissent dans le poème. Le sujet lyrique s'identifie à l'homme en général - donc, il parle de lui-même en se considérant comme une troisième personne. C'est de ce procédé que découlent les personnifications:

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisser parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*

La synthèse, ici, passe par trois étapes successives - à partir des sensations, en passant par l'homme, en général, dont elles sont l'incarnation, pour aboutir au poète qui seul peut se rendre compte de ces étranges correspondances.

Le sonnet „*A une dame créole*“ peut être divisé en deux parties. Dans les quatrains le poète parle de la dame (3^e personne), tandis que dans les tercets il parle à la dame (2^e personne). Cette distinction n'est pas purement formelle. Elle permet d'opposer „*l'atmosphère exotique des quatrains à la douceur presque angevine des tercets*“⁷. Mais cette opposition se traduit aussi sur un niveau plus général - le réel, ce qu'est la dame créole (rendu par le présent) et l'hypothétique, l'effet qu'elle produirait (rendu par le conditionnel présent):

*Si vous alliez, Madame, au vrai pays de gloire...
Vous feriez, à l'abri des ombreuses retraites
Germer mille sonnets dans le coeur des poètes...*

Sur le même modèle est construit le sonnet „*A une passante*“. Les quatrains évoquent le portrait d'une femme qui passe, par hasard, devant les yeux du poète. De troisième personne dans les quatrains, „*la passante*“ devient deuxième personne dans les tercets sous la forme d'une fugitive beauté:

*...Fugitive beauté,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?...
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!*

6. Il y a quelques sonnets dans lesquels les verbes sont à la deuxième personne. Dans „*Remords posthume*“ le poète s'adresse purement et simplement à sa bien-aimée - les signes au niveau grammatical en sont: **tu, tes, ta, te**:

Lorsque tu dormiras, ma belle ténébreuse...

Dans „*Sisina*“ les deux quatrains sont à la deuxième personne du pluriel. Le poète présente l'image d'une femme-modèle, une belle personne et pour donner plus de force à sa description il prend à

témoin le large public en employant l'impératif au pluriel („*Imaginez Diane en galant équipage*“) ou la forme interrogative („*Avez-vous vu Théroigne, amante du carnage?...*“). La valeur de la deuxième personne dans ce cas est neutre, elle égale l'indéfini *on* (*A-t-on vu?*).

Enfin, l'auteur recourt à la deuxième personne pour présenter le poème sous forme de dialogue. Tel est le cas dans le sonnet „*Semper eadem*“. Par les deux premiers vers la bien-aimée formule une question adressée à l'amoureux qui souffre:

„*D'où vous vient, disiez-vous, cette tristesse étrange,
Montant comme la mer sur le roc noir et nu?*“

Les 12 autres vers constituent la réponse du poète. Mais la personne n'est pas partout la même. Dans les deux derniers vers du premier quatrain c'est la première personne du pluriel qui est chargée de l'expression d'une idée générale:

- *Quand notre coeur a fait une fois sa vendange,
Vivre est un mal. C'est un secret de tous connu.*

Puis le poète prend la parole non pas pour répondre directement à la question, mais pour essayer de contrevenir aux causes qui ont provoqué sa tristesse. C'est pour cette raison que les verbes sont à l'impératif: „*Cessez donc de chercher!*“, „*Taisez-vous!*“, „*Laissez, laissez mon coeur s'enivrer d'un mensonge!*“

La personne n'est pas seulement une localisation dans la communication artistique, c'est une prise de position plus ou moins active qui trouve son expression matérielle au niveau morpho-syntaxique. C'est le rôle de la personne qui, entre autre, distingue la poésie lyrique des autres genres littéraires. Il faut remarquer que sur les 41 sonnets étudiés, dans 29 c'est la première et la deuxième personne qui sont engagées.

7. Les vers à la troisième personne

Quand il faut raconter quelque épisode ou décrire un tableau, le texte se met à la troisième personne. Dans ce cas l'attitude du sujet lyrique est traduite indirectement: par des épithètes, par des termes marqués stylistiquement. Dans notre corpus de tels sonnets ne manquent pas. Nous ne citerons que leurs titres qui sont assez évocateurs parce qu'ils renvoient à quelque chose qui est hors de l'acte de la communication: „*Bohémiens en voyage*“, „*Avec ses vêtements*;;;“, „*Les Chats*“, „*Les Hiboux*“, „*La mort des pauvres*“, „*La mort des artistes*“.

Dans d'autres sonnets qui sont toujours à la troisième personne le sujet lyrique manifeste sa présence par un détail qui prend parfois une valeur importante. Ainsi la cloche fêlée n'est-elle que le prétexte, la métaphore introductive pour que le poète avoue: „*Mon âme est fêlée.*“ („*La cloche fêlée*“).

Si dans „*Spleen*“ le détail est presque insignifiant („*Mon chat sur le carreau cherchant une litière / agite sans repos son corps maigre et galeux*“), dans „*Les deux bonnes soeurs*“ nous avons un entrelacs de rapports personnels qui constituent la trame du drame du personnage. Au début les deux „*soeurs*“ (la Débauche et la Mort) sont présentées à la troisième personne. Dans le deuxième quatrain c'est le personnage du poète sinistre qui est engagé, et, par là, du sujet lyrique (Tableaux et lupanars montrent au poète un lit que le remords n'a jamais fréquenté). Dans le premier tercet la généralisation atteint la première personne du pluriel:

*Et la bière et l'alcôve en blasphèmes fécondes
Nous offrent tour à tour comme deux bonnes soeurs,
De terribles plaisirs et d'affreuses douceurs.*

Dans le deuxième tercet le poète parle ouvertement aux deux bonnes soeurs:

*Quand veux-tu m'enterrer, Débauche aux bras immondes?
O Mort, quand viendras-tu, sa rivale en attraits,
Sur ses myrtes infects entre tes noirs cyprès!*

On dirait que, quand il s'agit de la mort du poète, il ne peut pas y avoir de personne non engagée.

Le sonnet „*Le Rebelle*“ nous met en présence de deux personnages à la troisième personne: l'Ange - le symbole du Bien, et le Rebelle - le symbole du Mal. Le long des treize premiers vers l'Ange s'efforce de faire connaître au Rebelle la bonne règle, pour l'entendre dire dans le quatorzième vers: „*Je ne veux pas!*“

Le dernier cas qui attire notre attention, c'est le passage de la troisième à la deuxième personne. Par ce procédé on communique plus d'actualité à la situation. Précisons qu'il s'agit des mêmes objets ou êtres qui au début sont à la troisième personne et après sont mis

en apostrophe, à la deuxième personne, pour réaliser un rapprochement, une immixtion dans la vie sentimentale du poète. Citons à titre d'exemple le sonnet „*Le vin du solitaire*“. Les quatrains énumèrent des choses qui, par leur beauté, par leur douceur, par leur action sur l'homme cèdent devant le vin, présenté comme une boisson magique. C'est le premier tercet qui tranche la comparaison au profit de la bouteille profonde:

*Tout cela ne vaut pas, ô bouteille profonde,
Les baumes pénétrants que ta panse féconde
Garde au coeur altéré du poète pieux.*

Dans le deuxième tercet le tutoiement continue. Le poète se familiarise avec la bouteille de vin. Elle est devant lui, il lui parle avec reconnaissance de ce que le vin apporte au poète (l'espoir, la jeunesse, la vie, l'orgueil). Mais le ton change. Dans „*Et l'orgueil, ce trésor de toute gueuserie*“ perce une ironie qui s'amplifie par l'exagération du vers final: „*Qui nous rend triomphants et semblables aux Dieux*“.

Le passage de la 3^e à la 2^e personne peut se réaliser par le procédé d'extériorisation. Ainsi, dans „*Sur „Le Tasse en prison*“ le poète dont il est question à la troisième personne se dédouble dans son âme „*aux songes obscurs*“ à laquelle Baudelaire s'adresse. L'unité des strophes est due à l'omniprésence du Réel qui étouffe le poète. Le dernier tercet est une excellente synthèse de tout ce qui est dit dans les strophes précédentes:

*Ce rêveur que l'horreur de son logis réveille:
Voilà bien ton emblème, Ame aux songes obscurs,
Que le Réel étouffe entre ses quatre murs.*

Le premier vers du tercet est remarquable par ses sonorités. On constate un parallélisme phonétique dans le premier hémistiche, d'un côté (l'hémistiche est devisé en deux parties égales équilibrées par la rime intérieure), et de l'autre, au niveau du vers, une similitude sonore (*rêveur* — *réveille*) qui traduit une antithèse et qui condense l'idée du poète: le poète rêveur se verra obligé de se réveiller - tel est l'impératif imposé par le Réel.

Le subjectivisme est marqué aussi sur le plan de la détermination nominale. Au début la détermination est généralisante et se traduit par l'article défini („*Le poète au cachot*“), puis l'idée démonstrative l'emporte („*Ce génie enfermé dans un taudis malsain*“), pour arriver à la possession („*Voilà bien ton emblème, âme aux songes obscurs*“) qui, combinée avec l'apostrophe, engage directement le sujet lyrique.

On arrive à la constatation que 24 sur les 41 poèmes sont à la première personne. Six autres poèmes sont construits sur le passage de la deuxième ou de la troisième personne à la première. Donc, dans les deux tiers des sonnets on est en présence d'un haut degré de subjectivisme. C'est un témoignage du rôle du **Je** de l'énonciation, du sujet lyrique qui cherche à s'affirmer directement - par ses perceptions, par ses sentiments, par ses jugements. Dans les sonnets de Baudelaire la cohérence du rapport qui s'établit entre le sujet parlant (le poète) et l'objet de la parole atteint un point très élevé de réalisation⁵.

III. STRUCTURE LOGIQUE DES SONNETS DE BAUDELAIRE

Le problème du rapport entre le sujet lyrique et l'objet de la parole a son importance pour la structure du sonnet, en général, et des sonnets de Baudelaire, en particulier. Rappelons la bipartition entre les deux systèmes de vers dont parle J. Jaffré⁹. Cette binarité n'est pas seulement formelle. Elle trouve sa justification dans la structure logique du sonnet. „Dans l'organisation d'un sonnet où la coupure est observée, le huitain contient une prémisse, le sizain - la conclusion; le huitain peut être une question, alors le sizain en est la réponse; le huitain est une affirmation, une assertion, alors le sizain en est la démonstration, la preuve; si le huitain est une analyse, le sizain est une synthèse... Le sonnet se prête en particulier à l'antithèse: antithèse entre les quatrains et les tercets, entre les 13 premiers vers et le dernier, ou jeu d'opposition complexe entre chaque quatrain et chaque tercet.“¹⁰ D'un autre côté, selon Chr. Todorov on peut trouver la clé pour l'explication de la poésie de Baudelaire dans le rapport entre l'Univers et le MOI (du sujet lyrique). „Baudelaire rompt l'équilibre romantique entre l'Univers et le MOI mais au profit du MOI; alors l'Univers extérieur ne peut plus se concevoir dans sa matérialité: les

images des choses matérielles perdent leur sens concret pour devenir des métaphores; elles cessent d'être des choses pour désigner des émotions.¹¹

Ces réflexions nous invitent à vérifier comment se réalisent les différents rapports binaires dans les sonnets de Baudelaire. Nous serons obligés de procéder à une certaine schématisation qui réduit inévitablement la richesse du sonnet dans son intégrité. D'un autre côté il faut bien admettre que la binarité dans ce cas est dans une grande mesure conventionnelle, parce qu'un poème est toujours pluridimensionnel — chaque figure poétique a son rôle dans l'ensemble. Nous nous proposons de démontrer que la binarité est une sorte de matérialisation du rapport SUJET LYRIQUE - OBJET DE LA PAROLE (voir supra).

1. LES RAPPORTS D'OPPOSITION

Sur les 41 sonnets 17 sont construits sur une opposition. Mais ce n'est pas uniquement pour cette raison quantitative que nous accordons à ce rapport une attention particulière. Chez Baudelaire dans le traitement du rapport Univers / MOI l'accent tombe sur le terme subjectif¹². Le sujet lyrique s'engage ouvertement. Il porte son jugement sur le Réel et lui oppose ses vues personnelles, ses sentiments, ses rêves. Le rôle du monde extérieur n'est pas sous-estimé - le Réel est écrit avec majuscule. Dans la plupart des cas il porte la désillusion, la déception, la douleur.

a) Dans „Le Guignon“ l'opposition entre l'éternel (l'idéal) et le passager (la vie d'un homme) a cristallisé dans „*L'art est long et le Temps est court*“ qui nous rappelle la traduction latine ARS LONGA VITA BREVIS du premier aphorisme d'Hippocrate. L'Art c'est l'effort d'un Sisyphe, c'est le poète qui a le coeur à l'ouvrage. A cela est opposé l'homme mortel - le Temps court qui coule vers un cimetière isolé. La conclusion que Baudelaire tire de cet état des choses perçoit dans les deux tercets dont le parallélisme est évident et qui de leur côté reposent sur des antithèses.

*Maint joyau dort enseveli
 Dans les ténèbres et l'oubli
 Bien loin des pioches et des sondes*

*Mainte fleur épanche à regret
Son parfum doux comme un secret
Dans les solitudes profondes.*

Il n'est pas sans intérêt de noter le sémantisme des mots qui riment et qui portent la charpente émotionnelle du sonnet. Le nombre de ceux qui se rapportent à la vie passagère (*court, isolé, voilé, funèbres, enseveli, oublié, regret*) l'emporte largement sur le nombre de ceux qui ont trait à l'art, à l'idéal (*courage, ouvrage, célèbres*), et ce fait est significatif.

Très souvent la structure antithétique est annoncée dès le titre. „*L'Idéal*“, „*La Géante*“, „*Parfum exotique*“ ont dans leur contenu quelque chose qui s'écarte du quotidien. Pour que l'opposition se réalise, il faut parfois un contexte assez large. C'est le cas de „*L'Idéal*“ où les deux quatrains assument le rôle de nier ce qui n'est pas en état de répondre aux aspirations du poète. Le sémantisme des syntagmes nominaux (*beautés de vignettes, produits avariés, un siècle vaurien, pieds à brodequins, troupeau gazoillant de beautés d'hôpital, pâles roses*) et la forme négative des verbes (*ce ne seront jamais, je ne puis trouver*) traduisent l'attitude du sujet lyrique vis-à-vis de la réalité. L'opposition ressort nettement de la confrontation des premiers vers du premier quatrain et du premier tercet: „*Ce ne seront jamais ces beautés de vignettes*“ et „*Ce qu'il faut à ce coeur profond comme un abîme...*“ De leur côté les tercets sont construits sur l'alternance („*C'est vous, Lady Macbeth... ou bien c'est toi, grande Nuit...*“). Dans „*La Géante*“ Baudelaire donne libre cours à son imagination - il souhaite pour maîtresse une géante, une femme de taille démesurée, décrite en termes assez évocateurs. L'irréel est traduit encore au début par „*Du temps que la Nature en sa verve puissante / concevait chaque jour des enfants monstrueux...*“ et puis par des conditionnels passés („*j'eusse aimé vivre*“, „*j'eusse aimé voir*“). Et, comme pour descendre sur terre, l'auteur nous propose une comparaison dans les deux derniers vers: „*Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins / comme un hameau paisible au pied d'une montagne.*“ A la peinture hyperbolique de la Géante s'oppose la sobriété de ce „*Hameau paisible*“ qui est en quelque sorte un retour à la réalité.

Dans „*Parfum exotique*“ la réalité des deux premiers vers qui repose sur une sensation, spécifique pour Baudelaire, („*Quand les*

deux yeux fermés en un soir chaud d'automne | Je respire l'odeur de ton sein chaleureux...“ provoque un rêve qui crée un monde imaginaire, étrange, captivant par son parfum exotique. Cette fois encore le Réel sert de point de départ pour l'inspiration du poète, inspiration au sens littéral du mot, parce qu'il est guidé vers les charmants climats par **une odeur**, par ce parfum exotique qui enivre le poète.

Il est très important de souligner le jeu des temps grammaticaux par lequel Baudelaire arrive à la réalisation de l'opposition Réel - Irréel. Prenons pour exemple le poème „*Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive*“. La division tripartite du temps est nettement accusée. Dans les quatrains nous avons le passé. Mais les deux verbes au passé simple („*je me pris à songer*“, „*je me représentai*“) marquent déjà, par leur sens, l'écart entre le Réel et l'imaginaire. Seul l'imparfait du premier vers a une référence réelle. Dans le premier tercet, par le conditionnel passé, le poète se situe dans l'irréel du passé („*Car j'eusse avec ferveur baisé ton noble corps*“). Dans le deuxième tercet la construction SI + imparfait d'orientation prospective, marque toujours un irréel, cette fois dans l'avenir, peut-être encore plus cruel par la menace de nouvelles déceptions: „*Si, quelque soir, d'un pleur obtenu sans efforts | Tu pouvais seulement, ô reine des cruelles! | Obscurcir la splendeur de tes froides prunelles*“). Tout est subjectif dans ce poème, excepté les deux premiers vers qui dénotent le naturalisme, souligné par la comparaison „*Comme au long d'un cadavre un cadavre étendu*“. Remarquons la symétrie formelle et sémantique sur laquelle repose ce vers: „un cadavre“ est répété au milieu du vers, tandis que la fin du vers fait pendant à son début sur le plan sémantique (au long de = étendu).

Dans le sonnet „*A une passante*“ les quatrains sont consacrés à la description du portrait d'une femme rencontrée au hasard et à l'effet qu'elle produit sur le poète. Contentons-nous de citer le deuxième quatrain:

*Agile et noble, avec sa jambe de statue,
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.*

Les deux quatrains sont résumés par le premier mot du premier tercet: „Un éclair“. Mais l'éblouissement cède immédiatement devant la réalité - les deux êtres, faits peut-être l'un pour l'autre, se sont croisés, chacun a continué son chemin et... „*puis la nuit*“. L'opposition entre les quatrains et les tercets se trouve résumée dans l'antithèse: *Un éclair - Puis la nuit*. Et le sujet lyrique développe ses réflexions dans l'imaginaire:

...Fugitive beauté

Dont le regard m'a fait soudainement renaître,

Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! Trop tard! Jamais peut-être.

Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,

O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!

Après le changement sur le plan de la personne grammaticale (le sujet lyrique s'adresse dans un dialogue imaginaire à la passante) et l'emploi du conditionnel, le poète recourt à des exclamations qui, en soulignant le manque de perspective, le ramènent inévitablement au quotidien.

Dans les poèmes de Baudelaire la Mort a un rôle très important - elle se présente non pas comme une négation de la vie, mais plutôt comme une continuation des illusions — ce qui les rend encore plus amères. Si, de son vivant, on n'accède pas à „*la grande Créature*“, à l'idéal de la Beauté, on peut compter sur l'au-delà qui a pour fonction de nourrir de nouveaux espoirs - un remède illusoire auquel on recourt pour rendre supportables les déceptions terrestres. Cette idée est incarnée dans le sonnet „*La Mort des artistes*“. Les deux quatrains viennent confirmer que bien des artistes n'ont pas connu de leur vivant leur idole - l'idéal de la Beauté. Il leur reste le seul espoir que dans l'au-delà la Mort, „*planant comme un soleil nouveau / Fera s'épanouir les fleurs de leur cerveau*“. A la réalité misérable s'oppose une beauté illusoire. C'est pour cette raison que, d'après le poème, les sculpteurs sont damnés et marqués d'un affront et leur infernal désir les remplit de sanglots.

Le Réel, par sa force, peut dominer à ce point l'esprit du poète qu'il n'y ait pas de place pour aucune illusion, pour aucun espoir.

Dans ce cas le deuxième terme de l'opposition (le Beau) manque ou n'existe qu'implicitement. Dans „*Sur „Le Tasse en prison*“ seules les constructions „*le poète au cachot*“, „*ce génie enfermé*“, „*ce rêveur que l'horreur de son logis réveille*“, contradictoires par leur sémantisme même, servent de piliers à l'opposition entre le Réel et les victimes qu'il étouffe.

b) Le rapport antithétique peut être matérialisé par la confrontation des circonstances extérieures de l'état d'âme du poète. Dans „*La Vie antérieure*“ les quatrains et le premier tercet renvoient aux tableaux pittoresques qui constituaient le cadre où avait dû vivre l'âme du poète (d'après la métampsychose). Mais cette description n'est pas une fin en soi. Lisons les deux tercets pour ressentir le décalage entre la splendeur extérieure et le mal dans l'âme du poète:

*C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes
Au milieu de l'Azur, des vagues, des splendeurs
Et des esclaves nus, tout imbreignés d'odeurs,*

*Qui me rafraîchissaient le front avec des palmes,
Et dont l'unique soin était d'approfondir
Le secret douloureux qui me faisait languir.*

Dans bien des cas la vie sentimentale, au lieu de répondre aux aspirations du poète à la Beauté, se transforme en un tourment qui prend des dimensions telles qu'il s'identifie avec le Mal. Que ce soit la femme trop sensuelle dans „*Sed non satiata*“ ou celle dont „*la griffe et la dent féroce*“ ont rongé le coeur du poète (dans „*Causerie*“), le résultat est le même - la souffrance. Et l'antithèse cristallise dans cette exclamation de Baudelaire: „O Beauté, dur fléau des âmes!...“ („*Causerie*“). Mentionnons encore le sonnet „*Le Rebelle*“ qui contient l'antithèse dans son titre. L'Ange s'évertue en vain de ramener à la raison, aux bonnes moeurs, à la miséricorde un rebelle. Le deuxième quatrain, un tétramètre presque parfait, témoigne de la bienveillance de l'Ange:

*Sache qu'il faut aimer, sans faire la grimace,
Le pauvre, le méchant, le tortu, l'hébété,
Pour que tu puisses faire à Jésus, quand il passe,
Un tapis triomphal avec ta charité.*

Mais tous ces efforts tombent à l'eau. Le dernier vers du sonnet, comme un coup de grâce, tranche:

Mais le damné répond toujours: „Je ne veux pas;“

c) Le Vrai et le Faux - deux catégories qui peuvent être intériorisées et vécues par le poète et qui peuvent trouver une expression adéquate dans une oeuvre subjective telle qu'est le sonnet. A la beauté artificielle, ostentatoire (et dans ce sens fausse), présentée par des épithètes et des comparaisons appropriées, s'oppose l'indifférence de la femme:

*Comme le sable morne et l'azur des déserts,
Insensibles tous deux à l'humaine souffrance,
Comme les longs réseaux de la houle des mers
Elle se développe avec indifférence.*

(„Avec ses vêtements...“)

Le schéma des rimes dans les tercets n'est pas arbitraire (abba-cc). Les deux derniers vers forment un distique qui s'oppose non seulement au quatrain formé par les 9^e, 10^e, 11^e et 12^e vers, mais aussi aux deux quatrains initiaux. Le langage métaphorique contribue à mieux marquer l'antithèse:

*Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants,
Et dans cette nature étrange et symbolique
Où l'ange inviolé se mêle au sphynx antique,*

*Où tout n'est qu'or, acier, limière et diamants,
Resplendit à jamais comme un astre inutile,
La froide majesté de la femme stérile.*

Le sonnet „La mort des pauvres“ semble fait d'une seule pièce. Son unité est due à la formule fondamentale C'est (Cela est) qui sert à affirmer l'existence, à expliciter l'attribution de telle ou telle qualité:

*C'est la Mort qui console, hélas! et qui fait vivre;
C'est le but de la vie, c'est le seul espoir...*

*C'est la clarté vibrante à notre horizon noir;
C'est l'auberge fameuse inscrite sur le livre...*

Mais en réalité le sonnet est construit sur l'antiphrase. Tout ce qui est dit de la mort est faux. Quelque belle que soit son image, elle ne peut cacher la cruelle vérité. „Jamais Hugo, ni Lamartine, ni Musset n'ont écrit une pièce qui pour la compréhension, l'émotion, l'odeur de misère et de désespérance, ait atteint au centième de celle-ci.“¹³ Et l'art de Baudelaire a pour effet de rendre la vérité encore plus amère.

Le caractère contradictoire du sonnet „**La prière d'un païen**“ est annoncé dès le titre. L'unité du poème repose sur les impératifs dont le poème abonde. Le sujet lyrique s'adresse à la Volupté qui est personnifiée: „*Ah, ne ralentis pas tes flammes; Réchauffe mon coeur engourdi; Exauste une âme morfondue; Sois toujours ma reine; Prends le masque d'une sirène; Verse-moi tes sommeils lourds...*“ Mais le dernier vers „*Volupté, fantôme élastique!*“, par son ironie, détruit l'image de la Volupté sur laquelle on aurait pu compter. Retenons le rôle de l'adjectif „*élastique*“ qui, stylistiquement, est en désaccord flagrant avec ce qui précède.

d) L'Homme et l'Animal - c'est une autre base antithétique sur laquelle peut être fondé un poème. Le sort des animaux est plus enviable que celui du poète tombé au gouffre de la désolation, comme le dit Baudelaire dans „*De profundis clamavi*“:

Je jalouse le sort des plus vils animaux.

Cette fois c'est le dernier tercet qui s'oppose aux strophes précédentes où il est question de l'univers morne du poète:

*Un soleil sans chaleur plane au-dessus six mois
Et les six autres mois la nuit couvre la terre;
C'est un pays plus nu que la terre polaire;
— Ni bêtes, ni ruisseaux, ni verdure, ni bois!“*

e) Enfin, tout ce que Baudelaire proclame dans son oeuvre est en conflit avec la morale courante qui étouffe le génie et dont la malédiction vise l'oeuvre de Baudelaire ainsi que de quelques autres poètes de grand talent qui sont connus dans l'histoire de la littérature

française comme „les poètes maudits“. Dans son „*Epigraphe pour un livre condamné*“ le poète s'adresse aux lecteurs paisibles, sobres et naïfs pour lesquels ce livre est déconseillé. Dans les tercets le poète parle aux initiés, à ceux qui savent plonger dans le gouffre, qui sont porteurs des idées progressistes de l'époque. Le poète termine son sonnet par une invocation à son semblable, à l'âme curieuse qui souffre et va cherchant son paradis, au lecteur préféré: „*Plains-moi! Sinon, je te maudis!*“ Le sujet lyrique se croit à plaindre. C'est la conséquence naturelle du fait que le Mal a provoqué la création d'un art dont la beauté coûte cher au poète. „Il la paye par sa souffrance. Car le poète, selon Baudelaire, est un être à part, différent du commun des gens et qui, à cause de la nature même de l'art, se voit retranché du reste de l'humanité, seul, incompris, entouré de l'hostilité générale, bref, maudit. Le mythe du poète maudit tire, donc, son origine du rapport que Baudelaire postule entre le Beau et le Mal...“¹⁴ L'analyse du rôle de la personne dans les sonnets de Baudelaire a clairement démontré que sa poésie „ne peut pas être impersonnelle: au contraire, elle est l'expression d'une conscience individuelle malheureuse“¹⁵.

2. Rapports de complémentarité

La binarité en tant que construction logique sur laquelle repose la plupart des sonnets de Baudelaire peut trouver sa réalisation dans la juxtaposition de deux idées qui se complètent. Il ne s'agit pas d'une simple addition, mais plutôt d'une position du sujet lyrique laquelle cherche sa confirmation et sa justification. Selon la nature de ce qui est posé, la raison complémentaire peut varier, le plus souvent, dans les cadres du général au particulier (ou inversement) et de la question à la réponse. Tandis que dans les rapports antithétiques les idées gardent leur autonomie, dans le cas de complémentarité il s'agit plutôt d'une même idée qui se présente sous deux aspects différents pour obtenir son intégrité. On peut distinguer les cas suivants:

a) Binarité dans le cadre entre le général et le particulier.

C'est par la voie de l'induction ou de la déduction, au moyen de figures poétiques de différentes sortes que le poète arrive à l'expression de sa position personnelle sur le contenu du sonnet.

Nous nous arrêterons sur quelques exemples illustratifs pour démontrer comment se réalise la complémentarité logique des poèmes.

Dans le sonnet „Correspondances“ on peut considérer les deux

tercets comme concrétisation des deux quatrains. Au début le sujet lyrique s'identifie à l'homme en général. Remarquons l'emploi de l'article défini avec sa valeur généralisante: *LA Nature est un temple; L'homme y passe à travers des forêts de symboles; LES parfums, LES couleurs et LES sons se répondent*. Le premier tercet commence par la formule présentative existentielle qui est particularisante et exige l'article indéfini:

IL EST DES parfums vrais...

Et D'autres corrompus...

Il est important de souligner que le mouvement entre le général et le particulier se manifeste aussi sur un plan plus limité - celui des comparaisons. Si le premier terme de la comparaison (ou de la métaphore) est général, il se voit à la recherche d'une concrétisation qui puisse lui donner plus de poids („*LES parfums, LES couleurs et LES sons se répondent comme de longs échos qui de loin se confondent*“ *LA Nature est (comme) un temple*“). Inversement, si le premier terme de la comparaison est individualisé, il cherche son appui dans le général et prend le rang d'un symbole:

Dans une ténébreuse et profonde unité

Vaste comme la nuit et comme la clarté

ou encore:

Et d'autres corrompus, riches et triomphants

Ayant l'expansion des choses infinies,

Comme L'ambre, LE musc, LE benjoin et L'encens.

Aux correspondances entre les sensations complexes on peut joindre les correspondances entre le général et le particulier dans leur mutuelle complémentarité.

Le mouvement du général au particulier se réalise dans le passage de la description sommaire des traits du personnage à ses activités concrètes. Nous allons analyser le sonnet „*La Beauté*“ pour illustrer ce cas. Dans les deux quatrains la Beauté se peint elle-même. Les traits généraux reposent sur des images qui dénotent l'Eternel: „*Un*

amour éternel et muet comme la matière; je trône dans l'azur; Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris;" Dans les tercets la Beauté précise l'influence qu'elle exerce sur les poètes et sur les amants qui „*consumeront leurs jours en d'austères études*". Le sémantisme du verbe **consumer** concrétise le résultat de l'activité de la Beauté sur les mortels et renchérit sur l'opposition ETERNEL - EPHEMERE. Tout en schématisant la construction logique du sonnet on ne peut ne pas se rendre compte qu'à l'idée de complémentarité se superpose une idée d'opposition. Soulignons le contraste entre le mot **mortels** (mis en apostrophe dans le premier vers) et le dernier vers du sonnet: „*Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles.*"

Le premier quatrain du sonnet „*Spleen(1)*" présente le tableau général de la Mort. Puis, dans le deuxième quatrain et dans les tercets suivent les détails des résultats néfastes de l'action de la Mort.

Dans d'autres cas Baudelaire part de quelque chose de concret pour arriver à une généralisation. Nous ne citerons que le cas du sonnet „*Bohémiens en voyage*". Les deux quatrains sont consacrés à la description des Bohémiens laquelle trouve son expression succincte dans le premier vers du sonnet: „*La tribu prophétique aux prunelles ardentes*". Les tercets servent à présenter l'ambiance dans laquelle vivent les Bohémiens et cette ambiance est condensée dans le dernier vers du poème („*L'empire familial des ténèbres futures*") qui marque la généralisation.

b) Question et réponse dans un rapport de complémentarité

L'interrogation comme figure stylistique a pour rôle de mettre l'accent sur tel ou tel problème pour mieux souligner son importance et pour apporter, par la réponse qui va suivre, les jugements auxquels l'auteur tient. La question et la réponse qui appartiennent souvent à la même personne peuvent servir de construction logique d'un poème. Puisque dans ce cas la question est en partie désémantisée, elle peut acquérir une fonction rhétorique. La réponse, de sa part, connaît un glissement dans le sens que lui donne le poète, tout en perdant son rôle de pure information. Le recours à ces figures stylistiques a lieu le plus souvent quand il y a un dédoublement de la personne du sujet lyrique. Nous avons déjà constaté des cas pareils dans les sonnets „*La Muse malade*", „*La Muse vénale*", „*Que diras-tu ce soir?...*" Les questions portent sur l'état d'esprit du sujet lyrique incarné dans sa Muse ou dans son Coeur. Les réponses consistent plutôt dans l'expression de certains désirs:

*Je voudrais qu'exhalant l'odeur de la santé
Ton sein de pensers forts fût toujours fréquenté.
(„La Muse malade“),*

de certains projets:

*Nous mettrons notre orgueil à chanter ses louanges
(„Que diras-tu ce soir?“)*

ou de conseils à suivre:

*Il te faut pour gagner ton pain de chaque soir,
Comme un enfant de chœur jouer de l'encensoir;
Chanter des Te Deum auxquels tu ne crois guère...
(„La Muse vénale“).*

Il faut remarquer que dans le dernier poème l'auteur recourt à l'antiphrase pour ironiser l'avenir qui l'attend, de sorte que la réponse par sa charge négative vient compléter une question que, d'avance, on sait insoluble.

Signalons encore le cas où la question est posée par la bien-aimée du poète. Cette fois on peut penser à un dialogue imaginaire comme procédé de style. Tel est le cas de „*Semper eadem*“ qui commence par un quatrain divisé en deux parties — la question de la femme („toujours la même“) et la réponse sentencieuse du poète:

*D'où vous vient, disiez-vous, cette tristesse étrange,
Montant comme la mer sur le roc noir et nu?“
— Quand notre coeur a fait une fois sa vengeance,
Vivre est un mal! C'est un secret de tous connu.*

Dans les strophes qui suivent le poète développe cette idée. Il démontre le non-sens de tout espoir et adresse des impératifs catégoriques à sa bien-aimée: „*Cessez donc de chercher!*“, „*Taisez-vous!*“, „*Laissez, laissez mon coeur s'enivrer d'un mensonge!*“

Au lieu de poser le problème par une question, comme dans les cas précédents, on peut le faire par l'impératif à valeur transposée — un impératif qui avoisine la condition et la question à la fois. Baudelaire nous en fournit un exemple dans le sonnet „*Sisina*“. On

s'aperçoit facilement de la synonymie des formes verbales par lesquelles commencent les deux quatrains:

Imaginez Diane en galant équipage!...

et

Avez-vous tu Théroigne, amante du carnage?

Quoique d'orientation différente (l'impératif - vers l'avenir et le passé composé -vers le passé) les deux formes évoquent des images qui serviront de support à la comparaison par laquelle débute le premier tercet: „Telle la Sisina“. Autrement dit, par les quatrains on pose le modèle (ce qui est général), tandis que par les tercets on concrétise.

3. **Le parallélisme**, comme figure littéraire qui sous-tend la construction logique d'un poème, permet de donner des précisions sur une image poétique par l'intermédiaire d'une autre. Le plus souvent le parallélisme représente une comparaison implicite. Ce procédé a une si grande importance que les objets ou les êtres avec lesquels on compare sont donnés comme titres de certains poèmes: „*Les Chats*“, „*Les Hiboux*“, „*Les Aveugles*“, „*La cloche fêlée*.“ La comparaison peut être explicitée par des moyens différents pour conférer au texte une plus grande unité. Baudelaire compare les amoureux fervents et les savants austères aux chats qui „*comme eux sont frileux et comme eux sédentaires*“ et met l'accent sur la fierté et sur les nobles attitudes de ces animaux domestiques. Les hiboux (du sonnet qui porte le même titre) sont le symbole d'une fausse sagesse, de ce qui est conservateur:

*Sans remuer ils se tiendront
Jusqu'à l'heure mélancolique
Où, poussant le soleil oblique,
Les ténèbres s'établiront.*

*Leur attitude au sage enseigne
Qu'il faut en ce monde qu'il craigne
Le tumulte et le mouvement.*

Mais le poète ne se contente pas de ce parallèle. Il l'utilise pour mieux cerner l'opposition avec les rêveurs qui veulent apporter des changements dans la vie:

*L'Homme ivre d'une ombre qui passe
 Porte toujours le châtiment
 D'avoir voulu changer de place.*

La cloche fêlée est un symbole cher à Baudelaire et il s'en sert quand il parle de l'âme blessée du poète. Mais la cloche, malgré sa vieillesse, alerte et bien portante, jette fidèlement son cri religieux, alors que le chant d'une âme malade „semble le râle épais d'un blessé qu'on oublie / au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts / et qui meurt sans bouger dans d'immenses efforts.“ Une nouvelle comparaison (le chant du poète - le râle du blessé) apparaît pour affaiblir l'analogie avec la cloche et pour accentuer sur le spleen qui ronge l'âme du poète.

Le don d'observateur a permis à Baudelaire de peindre le tableau des aveugles avec une justesse et une cruauté remarquables. Il se réfère à l'image des aveugles (dans le sonnet ayant le même titre) et plus précisément à la façon dont ils portent les yeux au ciel pour établir un parallèle avec la posture du poète. Une autre comparaison (entre les aveugles et ceux qui voient) s'impose pour mieux souligner l'indifférence des gens de la cité bruyante. Lisons plutôt le deuxième quatrain et les tercets du sonnet pour apprécier le talent du grand poète:

*Leurs yeux, d'où la divine étincelle est partie,
 Comme s'ils regardaient au loin, restent levés
 Au ciel; on ne les voit jamais vers les pavés
 Pencher rêveusement leur tête appesantie.*

*Ils traversent ainsi le noir illimité
 Ce frère du silence éternel. O cité!
 Pendant qu'autour de nous tu chantes, ris et beugles,*

*Eprise du plaisir jusqu'à l'atrocité,
 Vois, je me traîne aussi! Mais plus qu'eux hébété,
 Je dis: Que cherchent-ils au ciel, tous ces aveugles?*

Signalons encore le sonnet „*La Musique*“ où c'est le support de la comparaison qui est utilisé comme titre. Tout est résumé dans le premier vers:

La Musique souvent me prend comme une mer!

Puis l'auteur développe le tableau de la mer pour insister sur les analogies avec la Musique.

4. *La binarité dans le temps.* Indépendamment du fait que la division temporelle est tripartite (passé - présent - futur), on peut la ramener à une bipartition (l'avant et l'après) par rapport à un moment choisi comme point de repère. C'est une simplification commode qui offre trois oppositions principales (passé - présent; passé - futur; présent - futur). Il va de soi que dans une oeuvre littéraire ces oppositions peuvent être multiples, mais on constate que dans les sonnets de Baudelaire (étant donné que cette forme est relativement courte) ce sont les oppositions binaires qui prédominent. Nous nous arrêterons sur quelques sonnets pour faire voir comment est réalisée la binarité temporelle.

Le temps dans la conception de l'homme trouve son incarnation dans deux notions opposées - la jeunesse et la vieillesse. Pour Baudelaire le Temps c'est notre Ennemi, c'est **l'Ennemi** tout court. C'est ainsi qu'est intitulé un des sonnets. Le passé, c'est la jeunesse, qui pour le poète *ne fut qu'un ténébreux orage avec bien peu de brillants soleils et de fruits vermeils*. La vieillesse est presque toujours assimilée à l'automne:

Voilà que j'ai touché l'automne des idées.

A ce stade de transition l'esprit du poète se pose une question cruciale:

*Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve
Trouveront dans ce sol lavé comme une grève
Le mystique aliment qui ferait leur vigueur.*

La réponse est fournie par un présent omnitemporel: „*Le Temps mange la vie.*“ C'est une conclusion qui efface dans une grande mesure l'opposition entre la jeunesse et la vieillesse. Le processus est unique. La marche vers la mort est inévitable.

*Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le coeur
Du sang que nous perdons croît et se fortifie.*

Dans „*Remords posthume*“ sont opposés la vie terrestre à ce qui sera après la mort. Le poète amoureux, à la manière de Ronsard, conseille à la dame de son coeur de jouir de l'amour. Cette fois, par un dédoublement du sujet lyrique qui s'incarne dans le tombeau - *confident du rêve infini du poète* - on adresse à la bien-aimée un reproche:

*...Que vous sert, courtisane imparfaite,
De n'avoir pas connu ce que pleurent les morts?*

Au présent actuel peut être opposé le futur hypothétique - un temps largement exploité par les poètes qui sont des rêveurs et pour qui l'avenir se projette dans leur propre imagination. C'est le cas du sonnet „*A une dame créole*“. Sur le plan grammatical les corrélations sont traduites par des formes temporelles appropriées. Au début le passé composé à valeur résultative („*J'ai connu une dame créole aux charmes ignorés*“) sert à établir un lien avec le présent qui constitue l'actualité même du locuteur, le fond sur lequel est peint le portrait de la dame créole. Ensuite vient l'imparfait à valeur prospective (après si) pour projeter l'hypothèse dans l'avenir:

*Si vous alliez, Madame, au vrai pays de gloire,
Sur les bords de la Seine ou de la verte Loire,
Belle, digne d'orner les antiques manoirs,*

*Vous feriez, à l'abri des ombreuses retraites
germer mille sonnets dans le coeur des poètes
Que vos grand yeux rendraient plus soumis que vos noirs.*

5. Le dédoublement du sujet lyrique comme cas particulier de binarité.

En réfléchissant sur les sonnets où nous avons constaté un dédoublement du sujet lyrique nous avons abouti à la conclusion que là nous avons un cas particulier de binarité. L'auteur, au lieu de déclarer lui même ses sentiments et ses idées, laisse parler un autre - sa Muse, sa Douleur ou un objet qui lui est cher (sa pipe). Nous sommes en présence d'un phénomène de substitution: notre intérêt est attiré par la construction des sonnets tels que „*Recueillement*“ et „*La*

Pipe". Le titre du premier est assez significatif. Le poète s'adresse à sa douleur, ce qui n'est autre chose qu'un recueillement. La Douleur devient **alter ego**, l'essence même de la personnalité du poète. Baudelaire insiste sur les possessifs **ma** Douleur, **ma** chère. Le cas de substitution est encore plus évident dans le sonnet „La Pipe“. Il est écrit à la première personne, c'est la Pipe qui parle et elle le fait pour son maître - l'auteur qui fume. Le sujet lyrique s'est retiré complètement pour ne laisser parler qu'un de ses attributs - le plus cher, l'inaliénable.

Par l'étude sommaire de la structure des sonnets de Baudelaire nous croyons avoir pu démontrer que les correspondances existent non seulement au niveau sémantique (les objets matériels deviennent des symboles de la vie intérieure), mais aussi au niveau de l'expression. Les rapports personnels et les rapports binaires ne sont qu'une matérialisation des correspondances entre la vie intérieure et la vie extérieure, entre le matériel et le spirituel, entre la réalité (ce qui est ou était) et le rêve (ce qui pourrait être).

¹ PH. Martinon. Versification française. In: Dictionnaire des rimes françaises. Larousse, Paris, 1962; Jaffré, J. Le vers et le poème. Nathan, Paris, 1984.

² Etkind, E. Un art et crise. L'Âge d'Homme. Lausanne, 1982, p. 201.

³ Jaffré, J. Op. cit. Nathan, 1984, p. 76.

⁴ Jaffré, J. Op. cit., p. 77.

⁵ Op. cit., p. 21.

⁶ Ph. Martinon, op. cit.

⁷ Jaffré, J. Le vers et le poème, p. 82.

⁸ Todorov, Chr. Histoire de la littérature française. La poésie. Sofia, 1982, p. 15.

⁹ Jaffré, J. Op. cit., p. 76.

¹⁰ Ibid., p. 79.

¹¹ Todorov, Chr. Op. cit., p. 94.

¹² Ibid., p. 94.

¹³ Baudelaire. Les Fleurs du Mal. Didier. Paris, 1961, p. 85 - Note de Marcel Galliot.

¹⁴ Todorov, Chr. Op. cit., p. 91.

¹⁵ Ibidem.

ТРУДОВЕ
НА
ВЕЛИКОТЪРНОВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ
"СВ. СВ. КИРИЛ И МЕТОДИЙ"

Година 1991. Том 29, книга 1

Гл. редактор проф. д-р Ангел Анчев

Техн. редактор Райна Кръстева

Коректор Цветанка Ранкова

Формат 60x90/16
Печатни коли 15,5

ISSN 0204 6369

Университетско издателство "Св. св. Кирил и Методий"

В. Търново, 2001

Печат – Faber – Велико Търново

ISSN 0204 - 6369

