

СОФИЙСКИ УНИВЕРСИТЕТ „СВЕТИ КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

ФАКУЛТЕТ ПО КЛАСИЧЕСКИ И НОВИ ФИЛОЛОГИИ

КАТЕДРА ПО РОМАНИСТИКА

ДОЦ. Д-Р ВЕСЕЛА ГЕНОВА

МЕСТА И ФУНКЦИИ НА ТЕАТРАЛНОСТТА

В ДРАМАТИЧНИТЕ ТЕКСТОВЕ НА МОЛИЕР

АВТОРЕФЕРАТ

НА ДИСЕРТАЦИОНЕН ТРУД ЗА ПРИСЪЖДАНЕ НА НАУЧНАТА СТЕПЕН

„ДОКТОР НА ФИЛОЛОГИЧЕСКИТЕ НАУКИ“

София, 2016 г.

Настоящият труд на тема *Места и функции на театралността в драматичните текстове на Молиер* изследва в семиотична и прагматична перспектива местата и начините, по които в драматичните текстове на Молиер са вписани различни белези на присъщата на техните сценични реализации театралност.

Трудът е структуриран в седем глави, заключение, библиография и приложение, с общ обем 514 страници (651 стандартни машинописни страници). Библиографията съдържа общо 345 заглавия, от които 69 драматични текстове и документи и 276 критически изследвания и анализи на френски, английски, български и руски език.



**Молиер като признат драматург (в центъра горе) и като изпълнител на
ролите на Маскарий (вляво) и на Сганарел (вдясно)**

Гравюра на Франсоа Шово към първия том от двутомното издание на пиеси на Молиер
(1666 г.) (Paris BN Cabinet des Estampes; Dock 1992).

Съдържание

Въведение в проблематиката	5
Основни параметри на труда.....	6
Съдържание и структура на труда	9
Глава 1. Творчеството на Молиер и проблематиката на театралността ...	10
Глава 2. Естетически и театрален контекст и театралност	14
Глава 3. Паратекст и театралност.....	24
Глава 4. Драматичен текст и театралност	34
Глава 5. Драматургични похвати, новаторски драматични форми и театралност	52
Засилена театралност и театър в театъра	52
Театралност в хибридните пиеси на Молиер.....	56
Глава 6. Устни текстове и театралност.....	60
<i>Сганарел или Мнимият рогоносец.....</i>	<i>61</i>
<i>Жорж Данден</i>	<i>63</i>
<i>Сицилианецът или Любовта художник</i>	<i>66</i>
<i>Мнимият болен.....</i>	<i>68</i>
<i>Каменният пир</i>	<i>71</i>
Глава 7. Хипертекстове и театралност	73
Заклучение и перспективи	77
Приноси на труда	81
Публикации и доклади по теми, свързани с различни аспекти на проблематиката на дисертационния труд	83
Списък на цитираната в автореферата литература.....	85

Въведение в проблематиката

Нашият интерес към проблематиката на театралността в текстовете на Молиер се породи във връзка с нарастващата ни неудовлетвореност от начините, по които творчеството на Молиер се чете, анализира и представя и до днес пред широката публика. При това нерядко се прилага редуциращ и селективен аналитичен подход, който непродуктивно сортира неговата комедиография на „високи“ и „ниски“ комедии. Произтичащите от това изкривявания на рецепцията влияят пряко върху представянията, изданията и преводите на Молиеровия комедиографски корпус и намират отражение и в критичния инструментариум, с чиято помощ се възприемат и анализират драматичните му текстове. Към тях често се подхожда единствено като към текстове, създадени, за да бъдат четени и тълкувани през прочита с оглед на извличането на моралните им послания и най-често единствено с инструментите на литературния анализ.

Богатството на Молиеровата комедиография заслужава да бъде изследвано в цялата му пълнота, а за това са необходими и дори наложителни по-различни перспективи, които да не се ограничават единствено в плоскостта на литературната стойност, а да отчитат и драматургичната и сценографска ценност на неговите творби. Това налага и осъзнато нов подход към текстовете.

Въпросът за статута на драматичните текстове на Молиер изглежда безспорен, а всъщност е не просто нерешен, а и рядко поставян. Днес масово се забравя или се пренебрегва безспорният факт, че тези текстове представляват печатен израз на драматични творби, съществували и реализирани в публични представления далеч преди печатните си издания: творби, създадени за сцената, а не за книгата. В началото е театърът – пиесите на Молиер се раждат и съществуват в него, а когато преминават в книгите, запазват в печатните текстове следи от своята театралност, значими елементи от представлението, вписани в тях от ръката на автора. Нашата убеденост в това е залегнала в основата на настоящото изследване.

Драматичният текст е писмен фикционален текст, който тече линейно и диахронично, докато същевременно се създава с основното предназначение да бъде изпълняван по особен начин под формата на устна реч на театралната сцена. Той притежава писмена форма и използва езикови изразни средства, но се реализира устно в представлението чрез широк спектър от езикови и неезикови кодове и се възприема едновременно от персонажите и от публиката чрез слуха и чрез съпътстващия реализацията му наглед. Във връзка с тази негова двойка природа театралният текст е метафорично определен от Ан Юберсфелд като „текст с пролуки“ (Ubersfeld 1978: 25), в които сценичната му реализация дописва чрез постановката допълнителни езикови и неезикови знаци и така обогатява неговия семиозис. Драматичният текст придобива особена ценност, наслаждайки

качествата си на специфична литературна форма, от една страна, и потенциала си за експресия чрез театралната постановка, от друга (Pavis 2014: 259).

Различните модуси на рецепция на драматичния текст се обуславят от множествените му предназначения. Той изначално е призван да се реализира в представление, като бъде изпълняван частично (без паратекста и ремарките си) и устно (чрез актьорски реплики) на сцената, в рамките на театрален спектакъл, в който към неговия езиков код се присъединяват и наслагват още множество специфично театрални неезикови кодове, съдействащи за актуализацията и рецепцията му. За да може да се осъществи рецепцията на драматичния текст в представление обаче е необходимо той предварително да бъде възприет от режисьора и актьорите чрез прочит. Този втори или дори първи по поредност модус на рецепцията предшества и обуславя самата постановка. Третият модус на рецепция се осъществява единствено чрез четене, при което неговото смислопораждане не се подкрепя от съпътстваща театрална реализация. От своя страна прочитният модус на рецепция на текста може да се осъществява в различни режими: драматичният текст да се схваща като чисто литературен или да се отчита присъщо театралната му природа. Докато първият режим обеднява възприятието на драматичния текст, като го свежда единствено до драматизиран разказ с по-особен формат, вторият благоприятства семиозис, съпоставим (без да бъде идентичен) с този на реализирания в представление текст.

Именно с оглед на последния режим на прочитния модус на рецепция на театралните текстове нашият труд си поставя за задача чрез анализ на драматичните текстове на Молиер и на някои пряко произтекли от тях хипертекстове да изследва признаците и белезите за тяхното изначално театрално предназначение или с други думи, за тяхната театралност.

Основни параметри на труда

Нашето изследване е посветено на проблематиката около наличието, местата и функциите на белезите на театралност в драматичните текстове на Молиер в техните оригинални и автентични варианти, подготвени от самия автор. Темата му е „**Места и функции на театралността в драматичните текстове на Молиер**“. Формулировката насочва както към предмета, така и към обекта на изследването, а също така подсказва и целта му.

Въз основа на прегледите на критическите дискурси върху театралността, върху Молиер изобщо и върху театралността в Молиеровите творби в глава 1 формулирахме следната **теза** на труда:

Драматичният текст може да бъде четен с оглед на възприемането не само на фикционалното му съдържание, но и на неговите сценични компоненти. Такъв максимално богат и многопластов прочит на драматичната творба е възможен и по отношение на отдалечени във времето пиеси като тези на Молиер при необходима контекстуална и естетическа компетентност на читателя. В драматичните текстове подобна „сценична“ прочитна рецепция се подпомага от поредица от текстови „стратегии“ (Guardia, Parmentier 2009), откриваеми на различни равнища в текста, както и чрез неговите смислопораждащи взаимодействия с близки до него устни текстове и хипертекстове. Конкретните форми на проявления на тези стратегии в текста означаваме като „белези на театралност“. Белезите и похватите на театралност са вписани на различни места в драматичните текстове на Молиер и действат съвкупно в прочитната рецепция на тези текстове, като изграждат и поддържат обхвратен хоризонт на театралност и засилват неговото определящо въздействие върху семиозиса на пиесите.

Обект на изследването са оригиналните драматични текстове на Молиер в техните първи издания приживе на автора или непосредствено след смъртта му, както и някои близки до тях устни текстове и хипертекстове. Перспективата на изследването е стриктно **синхронна**.

Предмет на изследването е театралността, вписана в драматичните текстове на Молиер в различни техни структурни части и по различни начини, както и нейното функциониране за семиозиса на пиесите в прочитната им рецепция.

Целта на настоящия труд е да определи наличието, местата, видовете и функциите на вписаните в драматичните текстове на Молиер белези на театралност и да установи как тази откривана и възприемана именно чрез прочит на драматичния текст театралност функционира за цялостния семиозис на драматичната творба.

Основната задача на труда е да проследи и анализира наличието, функционирането и смислопораждащите роли на белезите на театралност в текстовете на Молиер, като ги структурира в оригинална аналитична схема според местата на тяхното проявление и използваните в драматичните текстове особени структурни и драматургични похвати на засилена театралност, и в перспективата на техния принос за прочитния семиозис на пиесите.

За да реализира своята цел, трудът си поставя следните по-**конкретни задачи**:

Теоретически:

- да осъществи преглед и обобщение на критическия дискурс върху театралността изобщо и театралността в перспективата на молиеристиката, и да впише в резултатите от него изследването;

- да обоснове методика на изследването и да изгради оригинална схема за анализ на театралността изобщо и на отделните ѝ места, форми и начини на функциониране в драматичните текстове на Молиер;

- в рамките на по-общо контекстуално ситуиране на анализирания корпус да изследва и да потвърди или отхвърли някои постулирани връзки на приемственост между комедиографията на Молиер и други театрални традиции като средновековния френски фарс и *commedia dell'arte* в перспективата на театралността;

Практически:

- да отчете и анализира критически въздействията на естетическия и театрален контекст за засилената театралност в текстовете на Молиер;

- да приложи конкретно методиката и схемите за анализ на театралността към изследваните драматични текстове, като по този начин осъществи обхвтен анализ на белезите на театралност в тяхното многообразие в различни текстови и околотекстови места;

- да формулира конкретни изводи и препоръки/насоки за по-нататъшни изследвания.

Методологията на изследването е интердисциплинарна в полето на съвременната хуманитаристика. Анализът използва ключови понятия от литературната типология на транстекстуалните връзки на Жерар Женет, които съобразява с театралната природа на драматичните текстове. Тъй като иманентният феномен на текстовата театралност в корпуса на Молиер не може да бъде схванат без минимално външно контекстуализиране, трудът съчетава вътрешния и външния подход към драматичните текстове за по-пълноценното откриване и описване на театралността в тях. Стриктно необходимото историко-социологическо, естетическо и театрално контекстуализиране на пиесите на Молиер с оглед на адекватната им рецепция служи като подстъп към анализирането на текстовете им в семиологична и прагматична перспектива и в полето на рецепцията.

Текстовият корпус на изследването е съставен от няколко групи текстове. Централно място в него заемат публикуваните първи официални издания на пиесите на Молиер приживе на автора, в чиято подготовка той е участвал, както и първите издания на неиздавани негови пиеси непосредствено след смъртта му. Основно референтно издание е академичното двутомно издание на пълните съчинения на Молиер (Molière 2010-I/II), което към момента (2016 г.) най-пълно отговаря на критериите за научна обективност и добросъвестност. Втората група драматични текстове включва два вида текстове, дублиращи официалните и автентични издания на Молиер: неофициални пиратски публикации и официални, но неавтентични публикации. Третата група текстове в корпуса са така наречените хипертекстове, пренаписващи изцяло или частично някои Молиерови текстове. В четвъртата група са обхванати текстове, които не винаги са специфично драматични, като либрета и архивни документални свидетелства; тази група текстове се анализира при необходимост

и изрично с оглед на отразената в нея рецепция на театралността на Молиеровите творби.

Така нашият корпус се състои от общо 41 пиеси, от които 30 оригинални и автентични първи издания на Молиер, 6 пиратски или неавтентични официални издания и 5 хипертекста, плагиати или пренаписвания на негови пиеси. Отделно при нужда използваме редица либрета и архивни документални източници.

В труда избираме подхода да предлагаме наши преводи както на заглавията, така и на цитатите, доколкото това е възможно.

Съдържание и структура на труда

За определянето на областите на нашия анализ и съответното структуриране на композицията на настоящия труд използваме някои понятия от основополагащата концепция на Жерар Женет за трансекстуалността, но възприемаме предмет и цел на изследването, които са присъщи на театралния текст, и методи, които са интердисциплинарни в хуманитаристиката.

За целите на нашето изследване изготвихме **оригинален функционален модел за анализ на предпоставките, местата и важните похвати на театралност в и около текстовете на Молиер**. Този модел обхваща:

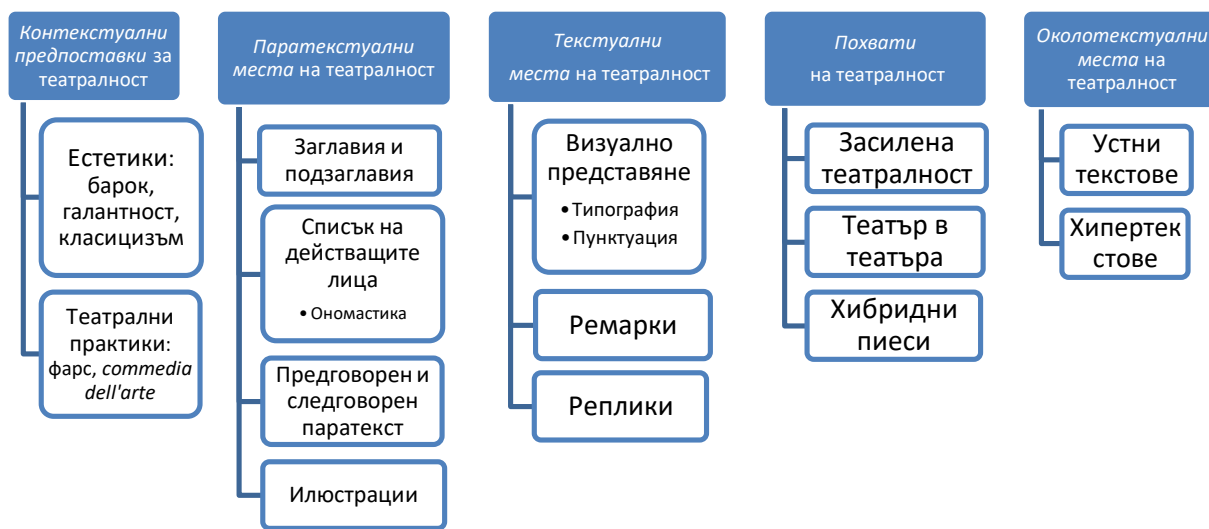
- Критически поглед върху относимите естетически и театрални елементи на *контекста*, в който се развиват драматичното творчество и театралната практика на Молиер, в светлината на предпоставките за театралността в неговите текстове;
- Пиесите на Молиер, в които ще разграничим *паратекст* и *текст*, които анализираме с оглед на присъстващите в тях белези на театралност;
- Някои *драматургични похвати* като засилена театралност, театър в театъра, както и хибридните театрални форми, чийто създател е Молиер, които обуславят особено силното и изявено присъствие на театралността в неговите пиеси;
- *Устни текстове* на драматични творби на Молиер, представени в несанкционирани пиратски издания;
- Някои *хипертекстове*, в които ще разгледаме отразената театралност на Молиеровия театър, пречупена през рецепцията на съвременниците му.

Структурата на работата е съобразена с целите и задачите на изследването. Тя се състои от седем глави, всяка от които съдържа вътрешни подглави и части, заключение, библиография и две приложения.

Структурата и съдържанието на анализа са представени нагледно в схема 1 по-долу:

Схема 1: Контекстуални предпоставки, места и похвати на театралността в драматичните текстове на Молиер

Аналитичен модел



Глава 1. Творчеството на Молиер и проблематиката на театралността

Глава 1 въвежда в особеностите на драматичния текст, в проблематиката на театралността изобщо и на театралността в полето на молиеристиката. На тази основа тя представя и обосновава тезата на труда, обхвата и структурата на анализа, методологията и корпуса на изследването.

В подглавата **Парадокси и богатства на драматичния текст** се излагат основни структурни и функционални характеристики на драматичния текст и модуси на неговата рецепция, сред които е и прочитният модус, обосноваващ възможността за изследване на текстови белези на театралност в драматичните текстове.

В следващата подглава, озаглавена **Театралност и семиология на театъра**, предлагаме обзорен преглед на критиката на театралността в нейната

връзка с драматичния текст и в семиологична перспектива. По такъв начин определяме оперативното понятие „театралност“ и обосноваваме неговата употреба по отношение на драматичните текстове.

Театралността като особено, присъщо само на театъра свойство, се концептуализира от 60-те години на XX век нататък. От определяща важност е дефиницията, която ѝ дава Ролан Барт: той я определя като „наситеност от знаци и усещания“ (Barthes 1981: 41-42) и утвърждава нейното присъствие в писмената драматична творба още от самото ѝ създаване. Редица други теоретици също дефинират театралността, но винаги я разполагат изключително в плоскостта на представлението, без да я свързват с текста. Днес семиологичната перспектива в концепциите за театралността е най-широко разпространена и изглежда най-обещаваща в плана на резултатите. Въпреки опитите си да задмине безплодната опозиция между текстоцентризъм и сценоцентризъм, тази перспектива през годините осезаемо измества фокуса си от текста към представлението, макар и да не загърбва изцяло текстовото измерение.

През последните години семиологичните изследвания на театъра се съсредоточават върху семиологията на театралния спектакъл, разглеждан в неговия конкретен контекст. Патрис Павис (Pavis 1982, 1996, 2007, 2012) изтъква и отстоява методологическия си избор да привилегирова анализа на театралната практика пред този на драматичния текст, като същевременно не отхвърля и не отрича театралния потенциал на текста, а извежда и утвърждава важни методологически аспекти на изследването на театралността на драматичните текстове: не само съчетано, но и независимо участие на текста и на представлението в семиозиса на театъра, важно разграничение между текста, представен за възприемане чрез четене, и текста, поднесен в представлението, наложително отчитане на важните специфични черти на драматичния текст и анализирането му извън редуциращата опозиция между чисто езиков и чисто сценологичен подход. И други театроведи като Мишел Корвен (Corvin 2008: 820), Алин Венеман (Vennemann 2013) или Ивайло Александров (Александров 2009) също привиждат мястото на театралността изключително в спектакъла, но и отчасти в текста.

Редом с привидно непоклатимия диктат на семиологията на спектакъла, привилегироващ именно сценичната реализация на драматичната творба, редица критици си поставят важния въпрос за възможността и модусите на прочит на драматичния текст, като изтъкват вписаността на сценичните игри и изобщо на театралната ситуация в драматичния текст. Докато някои не смятат, че е възможно драматичният текст да се чете с отчитане на неговия театрален потенциал, други не мислят прочита му изолирано от представлението. Възможността за прочит на драматичния текст със съпътстващо отчитане на неговото присъщо качество на драматичен, съдържащ в себе си специални белези на театралност, се подкрепя категорично от Ан Юберсфелд (Ubersfeld 1978) и особено от Жан де Гуардия и Мари Пармантие (Guardia, Parmentier 2009), които разграничават „фикционален“ и „сценичен“ прочит на драматичния текст

и подсказват необходимостта от специфични текстови „стратегии“ за осъществяването на втория.

Така критиката схваща театралността като особена, присъща характеристика на театъра и определя мястото ѝ различно: изключително в текста, изключително в процеса на представление, разгръщащ се на основата на текста, или и в двете основни съставляващи на театралния спектакъл – текст и представление. От представените схващания и опити за определяне на театралността и нейното място в театралния феномен въпреки редица колебания в критическата мисъл извеждаме защитима теза за наличие и вписаност по особен начин на театралността в текста, както и за възможност за прочит на този текст с оглед на долавянето и актуализирането на тази текстова театралност. Връзката между текст и представление е необходима и естествено диалектическа: тези два аспекта на театъра се обуславят един друг и в успешните му реализации се обогатяват взаимно. Представлението е вградено в същината на драматичния текст, театралността в творбата има и текстови измерения и се реализира чрез рецепцията си на различни възможни равнища, сред които е и равнището на текста, и от различни субекти на рецепцията: читател, режисьор, актьори, публика.

Чрез анализ на признаците на театралност в драматичните текстове е възможно да се достигне до резултати дори без пряко и паралелно съпоставяне с реализацията на тези текстове в представление. Такъв анализ не би подходил към театралните текстове като към чисто литературни творби, а би отчитал техните театрални специфики, и би бил резултатен само ако разглежданите текстове бъдат вписани „в рамките на определена сценична практика, определен тип игра и схващане за представлението“ (Павис 2002: 365). Особено полезно би било подобно изследване върху драматичния корпус на Молиер, в който е налице сравнително рядко, макар и не непознато в театралния свят съвпадение между автор, режисьор и актьор на пиесите, предоставящо уникални и особено благодатни възможности за изследване на очаквано богатата и многолика театралност, залагана още на равнището на текста от неговия автор, режисьор и изпълнител.

Следващата част от глава 1 – **Молиеристика и театралност** – предлага кратък панорамен обзор без стремеж към изчерпателност на големите общи насоки и тенденции в молиеристиката изобщо, след което представя конкретно изследванията на аспекти на театралността в творчеството на Молиер.

Обзорният преглед установи няколко условно открити аналитични подхода в съвременните изследвания върху Молиер:

- **Историческият подход** се вписва в полето на културно-историческото литературознание, като обвързва изрично и недвусмислено описанието и анализа на творчеството на автора с неговата личност и специфичните черти на неговото съвремие. Той неизбежно е обзорен и популяризаторски, ако е водещ за изследването, но може да бъде много полезен съпътстващ подход,

вписващ съответното изследване в контекста на епохата, който неизбежно е оставил своя отпечатък в творчеството на драматурга.

- **Театрално-техническият подход** изследва присъщо драматургични и сценични аспекти на Молиеровото творчество като сценография, декори, структуриране в сцени и ритмика на представлението, завръзка и развързка, монолози и диалози, „фарсови структури“ и други. Тези изследвания са особено полезни тогава, когато обвързват резултатите и изводите си в по-широк план със семиозиса на Молиеровото драматично творчество. Тяхна слабост може да бъде цялостното изместване на фокуса към драматичната техника на автора, схваната в чисто професионалните ѝ измерения и твърдяно подчинена само на театралната реализация на пиесите на Молиер, като по този начин се загърбват естетическите, поетическите и най-общо казано, литературните измерения на неговите текстове.
- **Литературно-критическият подход** най-често пренебрегва или омаловажава театралните измерения на текстовете, които проучва, тъй като оперира с инструменти на литературния анализ и върху текстове, които разглежда именно като чисто литературни. Изследванията, които се вписват в полето на литературната критика, са най-многобройни в молиеристиката. В рамките на този подход има редица косвено полезни достижения за изучаването на текстовата театралност у Молиер, особено по отношение на източниците, които той творчески претворява в оригинални авторски драматични творби.
- Разни **периферни направления** в изследванията на Молиеровото творчество като съвременни идеологически обусловени марксистки или феминистки анализи, по-крайни прочити с философска насоченост, опити за механистично налагане на готови херменевтични и аналитични модели върху Молиеровото творчество и други обикновено съчетават тотален анахронизъм с ексцентрични твърдения и хипотези и често водят до неубедителни и понякога смехотворни резултати. Срещат се и самоцелни технократски начинания за осъществяване на лексикометричен анализ на текстове на Молиер с помощта на компютърни технологии. Екстравагантната и напълно неоснователна теза, лансирана още от Пиер Луис, която отрича на Молиер авторството на неговите пиеси и ги приписва на „драматургичния негър“ Пиер Корней, също продължава да намира отделни поддръжници.

Прегледът на изследванията в **българската молиеристика** извежда на преден план техния сравнително малък брой, но като цяло високото им качество. Обикновено те възприемат смесен подход (театрално-технически в историческа перспектива у Снежина Панова (Панова 1975), исторически и литературно-критически подход с известна белетристична обработка у Симеон Хаджикосев (Хаджикосев 1979 и др.), контекстуализиращ литературно-критически и драматичен анализ у Красимир Петров (Петров 1979, 1983, 1984) или естетико-социологически и културно-философски подход у Красимир Христатиев (Христатиев 2013).

Изследванията върху **театралността в творчеството на Молиер** не са многобройни. Критическата тенденция за фокусиране върху сценичната реализация предсказуемо се опира върху съвременни постановки на Молиерови пиеси. Друг подход (Baschera 1998) теоретизира и концептуализира театралността у Молиер предимно като процес във философско-семиологична светлина и чрез импресионистични наблюдения и изводи, без да предприема структурирано и обхvatно изследване на текстовете ѝ белези и прояви.

Все пак текстовете измерения на театралността у Молиер не са напълно неизследвана територия за критическата мисъл. Някои по-обхватни изследвания върху класицистичния театър от XVII век засягат косвено или частично и театъра на Молиер, като се спират на общи постановки, валидни за театралната и текстова практика на епохата, или правят частични и откъслечни, но ценни наблюдения върху някои аспекти на текстово обусловената театралност на неговите пиеси. Такива са трудът на Ален Рифо върху пунктуацията в драматичните текстове от XVII век (Riffaud 2007), изследването на Марк Вюйермоз върху функциите на сценичните предмети в ранния класицистичен театър (Vuillemoz 2000), трудът на Сабин Шауш (Chaouche 2001) върху декламацията и сценичната игра през класицистичната епоха във Франция, анализът на Вероник Лошер върху ремарките и техните функции в европейския театър от XVI и XVII век (Lochert 2009), изследването на Стивън Док (Dock 1992) върху костюмите и модата в Молиеровия театър или съвсем новият труд на Филип Корнюай, посветен на сценографията и декорите в Молиеровия театър (Cornuaille 2015). Никой от тези трудове не предлага цялостно, обхvatно и структурирано изследване на театралността в текстовете на Молиер в нейните различни текстови, паратекстуални и околотекстуални измерения. Те обаче бележат важни жалони в нейното изследване, като подкрепят критическата увереност в основателността и нуждата от такова проучване, предоставят определени методологически насоки и инструменти и мотивират нашия избор на теза, определянето на съдържанието и изграждането на структурата на анализа ни и подбора на корпуса които излагаме по-подробно в следващата част от глава 1, озаглавена **Общи параметри на труда**.

Глава 2. Естетически и театрален контекст и театралност

Контекстът на драматичната творба е важен и до голяма степен определящ фактор на нейната рецепция. При възприемането ѝ чрез сценичен прочит контекстът на творбата може да е понякога значително отдалечен във времето от

този на възприемащия я читател. Затова сценичният прочит на драматични творби предполага и изисква отчитането на историческия, естетически и театрален контекст на творбата с оглед на адекватното ѝ възприемане и максимално избягване на анахронични изкривявания в рецепцията.

С оглед на контекстуалното ситуиране и обосноваване на прочитната рецепция на драматичните текстове на Молиер в глава 2 проследяваме някои елементи от естетическия и театралния контекст на неговото съвремие, които са допринесли за неговите драматургични вдъхновения с оглед именно на особено богатата театралност в неговите творби. Тъй като социално-историческите, естетическите и театралните особености и характеристики на класицистичната епоха във Франция като цяло са добре познати у нас, а вдъхновяването от и адаптирането на заемани от други драматични или литературни произведения теми, мотиви, сюжети, персонажи, структури и пр. е общоприета, обичайна и безспорна практика в драматургията на класицизма, не счетохме за необходимо да се спираме отново тук на тези тематика.

В първата част от глава 2 разглеждаме някои аспекти на **естетическите контексти**, благоприятствали засилената театралност в драматичните текстове на Молиер.

Бароквата театрална естетика, която се оформя след 70-те години на XVI век и намира практически реализации в театрални пиеси до 40-те години на XVII век, а в отделни случаи и по-късно, открива в театъра привилегирована драматична експресия. Бароковият театър се отличава със силни и несдържани страсти, често показване на насилие и ужас на сцената, особено в по-ранните си реализации, засилена роля на случайността в изграждането на фабулата, немаловажно място на елементите на вълшебното, вкус към визуално великолепие и засилен наглед, смесване на форми, естетики и изкуства в триумфална полифония на съзнателно търсена свръхбогата, тотална театралност.

Критиката рядко говори за барокови вдъхновения в драматургичния корпус на Молиер, каквито същевременно са лесно проследими в него и напълно обичайни в епоха, в която класицистичната театрална естетика въпреки декларирания си стремеж към нормативност и строга регулативност на практика приема, развива и успешно интегрира естетически принципи и похвати от други естетически и литературни течения, съществували редом с нея. Барокови вдъхновения у Молиер могат да се проследят в редица *тематика* (играта между реалност и илюзия, истина и измама), *структури* (смесването на елементи от различни изкуства в театралната практика) и *похвати* (театър в театъра и засилена театралност) в неговите пиеси. Тези различни барокови вдъхновения имат важни приноси за вписването на театралността в драматичните текстове на Молиер. Синергичното смесване на елементи от различни изкуства в театралната реализация осигурява възможности за по-разгърната и разнообразна текстова театралност. Структурният похват „театър в театъра“ е

ценен и широко прилаган в бароковата театрална естетика, а самият Молиер го използва в немалко пиеси и под различни форми, като с негова помощ допринася за засилената театралност в творбите си и в драматичните им текстове.

През първата половина на XVII век в аристократичните среди във Франция се развива и утвърждава **галантният етос** в светското общуване. Той предполага благопристойност, деликатност и изисканост на езика и речта, лекота и безупречна учтивост на поведението, светски умения за водене на приятен и ненаатоварващ разговор с изтънчена непринуденост. Високо се цени съдържаната и приветлива светска общителност, основана на етиката на уважението и насочена към приятното прекарване на времето в почтено общество. Салонните разговори като утвърдена социална практика на редовни събирания на отбрано общество нерядко се водят на литературни теми и привилегирова различни диалогични форми. В рамките на тези развлечения галантността естествено намира израз и в полето на литературното творчество, като се изявява по-скоро в определени тематика и чрез езикови и стилови похвати, отколкото чрез конкретни жанрове.

Молиер отразява в своето драматично творчество светската и галантна идеология и култура – факт, който дълго време е оставал премълчаван или пренебрегван от критиката. Връзките му с галантната естетика се откриват най-непосредствено на равнището на *тематиките* (в неговите пиеси често се представят и разискват различни въпроси на любовните взаимоотношения като проблемите на любовта в брака, ревността и взаимоотношенията в семейството, неравния брак и пр.) и на това на *езика и изказа* (изящен и привидно небрежен изказ, игра с изкусно загатнати еротични двусмислици). Някои от присъщите аспекти на галантната естетика и практика, отразени от Молиер, имат особено важно значение за вписването на театралността в драматичните му текстове. Присъщата на галантния етос дискуссионност намира израз в композицията и в съдържанието на неговите „салонни“ комедии, в които отбрано светско общество дискутира по различни въпроси, отразявайки в театралния мимезис галантната социална практика на светските беседи. Като включва светската жестовост и ритуалност в своите комедии, Молиер новаторски подсилва театралността, но и правдоподобие в пиесите си. Той обновява жестомимичната игра на сцената, която обогатява и разнообразява, като надхвърля примитивната и груба комедийна жестовост на фарса и на *commedia dell'arte* и включва във визуалното сценично изобразяване и съответно в текстовете си културните и нормирани жестове на светското общество в многообразието на неговите социални практики. По този начин се постига и усещане за естественост на изобразеното действие, което подкрепя театралната илюзия. Хибридните пиеси на Молиер също могат да бъдат пряко свързани с галантния вкус, който привилегирова многообразието и играта с различни изразни средства – театрални, но и музикални, вокални и танцови.

Класицизъм и издаване на драматични текстове. Класицистичната епоха открива в театъра привилегирован начин за художествена експресия и

въздействие, който регулира и контролира чрез строгата си нормативна театрална естетика, вдъхновена от Аристотел. Театърът служи като политически инструмент за утвърждаване и подкрепа на монархията, но и като средство за свързване и сплотяване на нацията, а мимезисът и нагледът допринасят за всеобхватността на неговото въздействие.

Класицистичната театрална поетика насърчава правдоподобната (а не реалистичната) имитация на антични автори и налага добре известни формални правила и норми върху театъра. Класицистичната теория на комедията е реконструирана по модела на Аристотеловата поетика на трагедията и чрез противопоставяне на двата театрални жанра. Комедията е призвана да изпълнява важни дидактически и морални функции: да предизвиква смях, за да поражда удоволствие и да поправя нравите. В класицистичния театър съжителстват два типа комично и два типа комедии: „извисеното“ комично на основата на дискурсивни и драматични похвати и „ниското“ жестово комично, близко до *commedia dell'arte*, свързано с движенията на тялото, при което словото е обусловено от жеста. Молиер новаторски съумява да съчетае тези два полюса на комичното, като утвърждава моралната полезност на физическата репрезентация на смешното, на която отделя голямо място в своите драматични творби.

С възхода на театъра във Франция и важното място, което той придобива и заема в класицистичната естетика през XVII век, театралната рецепция вече не се ограничава само с представленията: бързо възниква и се развива и интересът към прочита на драматичните творби. Постепенно се утвърждава системното публикуване на текстове на театрални пиеси, вече признати за съпоставими с пълноправни литературни творби. Театърът става и обект на теоретична рефлексия, намерила изражение в естетическата доктрина на класицистичния театър, а отпечатаните драматични текстове започват да се възприемат като пълноправен литературен жанр, предназначен не само за техническа подкрепа на театралната постановка, но и за възприемане и получаване на удоволствие чрез четене. Така театралният текст придобива автономия спрямо сценичната си реализация и навлиза в областта на литературата (Rollinat-Levasseur 2000: 534-535). Успоредно с това се установяват и издателските условия за оформлението на драматичния текст.

Многообразието на театралната и четящата публика и специфичните практики на рецепцията на театъра през XVII век обуславят и богатството от възможни практики на четене на драматичните текстове. Най-често интересът към прочита на пиесата възниква, след като тя е била гледана в театъра; друг път прочитът замества представлението, на което читателите не са успели да попаднат; срещат се и случаи, в които самият автор чете пиесата си пред отбрана и ограничена аудитория преди или дори вместо първото ѝ представление. Възможни са и критически прочити, намиращи израз в множество критични метатекстове на съвременници на Молиер върху негови пиеси, както и професионални прочити на режисьори и актьори, които търсят в драматичния

текст ориентири, идеи и указания за игра, като го възприемат единствено в перспективата на спектакъла.

За да може да замести поне частично липсващата спектакълна част при прочита, читателят може да се обърне към паметта и към въображението си. Все пак не може да се разчита, че всички читатели са и зрители, и за да се постави читателят в позицията на зрител, нерядко печатният текст на пиесата се вписва изрично под знака на представлението, чийто успех продължава (обикновено в предговорите). Читателите могат да компенсират изчезването на спектакъла в прочита със спомени от представленията и със знанията си за театъра. В това им помагат издателите и авторите, които полагат усилия да впишат значими аспекти от представлението в текста, за да възвърнат частично театралността от представлението, но и да зложат в текста потенциал за театралност с оглед на бъдещи прочити от читатели, които не са били зрители.

Въпросът за начините на вписване на театралността в драматичния текст се поставя и в теоретичните разсъждения на класицистични автори. Според литературната концепция за театъра на класицистичните теоретици текстът на драматичните творби е напълно самодостатъчен за предаването на театралността. Класицистичната естетика не насърчава изобилието от ремарки, тъй като това противоречи на доктрината за чистотата на жанровете. Тази враждебна към ремарките позиция е изтъкната още през 1657 г. от Д'Обиняк в неговия теоретичен труд *Театралната практика* (D'Aubignac 1657). Пиер Корней обаче застъпва различно мнение, което отстоява в своето *Слово за трите единства* (1660). В практиката на класицистичните драматурзи препоръката да се пише без ремарки не се спазва изрично, тъй като би затруднила изключително много постановките, но като цяло ремаръчният дискурс в класицистичната епоха е сдържан и лаконичен, а драматурзите използват преимуществено вътрешни за текста на репликите белези за театралност.

Принуден от обстоятелствата да започне да публикува пиесите си, Молиер винаги подхожда много грижливо към подготовката на текстовете им за печат, като отразява в тях опита си от представленията и корективите от зрителската рецепция, които е взел предвид. Синкретизмът на театралните му функции на драматург, режисьор и актьор обуславя този начин на обработване на текстовете. В стремежа си да преодолее разминаването между различните форми на репрезентация (театрална и литературна) на своите комедии Молиер осъществява своеобразно „сценично литературизиране“ на своите пиеси, като вмъква в тях речеве, пунктуационни, ремаръчни и илюстрационни текстови белези на театралност, допринасящи за специфични комични ефекти и смислови въздействия именно при прочита ѝ. Напълно възможно е подобни добавени белези на театралност да се откриват по-изявени в редките публикации, които възпроизвеждат текст, снет от пиеса в представление, или използват авторски или актьорски копия на текста (устни текстове), а също така, да са отразени в някои хипертекстове, пренаписващи отблизо тези на Молиер.

Във втората част от глава 2 – **Театрални традиции и съвременна театрална практика** – се спираме на някои от театралните вдъхновения, намерили отражение в драматичното писане и сценичното изпълнение на Молиер, именно с оглед на проследяването на белезите на театралност в неговите текстове. Разглеждаме традиционно утвърждаваните, а всъщност твърде спорни връзки на приемственост между комедиите на Молиер и театралната традиция на средновековните френски фарсове, и извеждаме особеностите на друга плодovита театрална традиция – тази на италианската *commedia dell'arte* – като привилегирован източник на вдъхновение в драматичното творчество на Молиер.

В критическия метадискурс сред източниците на вдъхновение на Молиер традиционно фигурират **френските средновековни фарсове**. В множество трудове връзката на драматурга с фарсовете се посочва и приема като даденост, а не като дискуссионен и изследователски въпрос. Нашият кратък преглед на най-значимите критически позиции по въпроса за взаимоотношенията на приемственост между фарсовете и творчеството на Молиер показва, че въпреки почти повсеместното утвърждаване на такава приемственост въпросът не винаги е поставян, далеч не е разрешен и за него няма предложени достатъчно научно обосновани отговори. Влиянието на фарса върху Молиер не винаги се разграничава от сходни влияния като това на *commedia dell'arte* или по-общо, на популярната комична традиция. Не се предлагат или рядко се предлагат ясно определени критерии за съпоставяне на фарса и на Молиеровите комедии с цел да бъде установена евентуалната приемственост между тях. За изясняването на взаимоотношенията между двата корпуса категорично се разграничаваме от масово възприеманото от критиката общо говорене за фарсовете като за нещо неопределено, но априорно разбираемо за всички, и предлагаме дефиниране на отличителните черти на тази средновековна жанрова форма в съпоставка с наличието им у Молиер.

Различителните черти на средновековния френски фарс, които способстват за неговото определяне като жанрова форма, са определени от нас в съответствие с няколко групи параметри: структурно-формални признаци, теми и идеи, сюжет, композиция и драматургични структури, персонажи, език и стил, представление. Краткият преглед на жанровите характеристики на фарса в съпоставка с драматичния корпус на Молиер ясно показва, че в структурно-формален и тематичен план между фарсовете и творчеството на Молиер не се наблюдават никакви преки връзки на приемственост. В сюжетно-композиционно отношение и в драматургичното структуриране има известна и частична близост, доколкото единични фарсове достигат в своето развитие до комедия на интригата, която е отправна точка за Молиер в неговото драматургично развитие. В езиков план независимо от съществените различия при Молиер отново се откриват някои похвати за създаване на комични ефекти чрез езика, които могат да се отнесат към това наследство. Същевременно

разминаването на равнището на художествената идея и моралното измерение между фарсовете и Молиер е от основополагащо и определящо значение; дори само то е достатъчно, за да не бъде правомерно определянето на негови пиеси като „фарсове“. Между персонажите от двата драматургични корпуса също няма приемственост.

Стигаме до заключението, че Молиеровото творчество категорично се разграничава от фарсовете в естетическо и в идейно отношение. Частична и непълна близост може да се наблюдава само в някои от използваните похвати за пораждаване на ситуационно и словесно комично. Конкретните им реализации обаче се отличават, а самото им използване е подчинено на различни цели: то е самоцел във фарсовете и инструмент за нравствено възпитание при Молиер. Поради това не може да става дума за приемственост, още повече, че такава би била трудно доказуема. Възможно е да се говори за близост между и евентуални заемки на някои похвати на комичното, най-вече на ситуационното и отчасти на словесното комично (сцени от комедии на интригата, вплетени в комедии на нравите или на характерите), както и на някои аспекти на жестовостта и мимиката в представлението, макар между Молиеровата и фарсовата жестовост да съществуват основни и несводими различия в характера на жестомимичната игра и в нейната обвързаност с изграждането на образа, разкриването на комичния характер и на нравствените поуки.

Аксиоматичните твърдения за „фарсово наследство“ у Молиер се вписват в поредицата от заблуди, възпроизвеждани в метакритическия дискурс върху неговото творчество. Техните източници могат да бъдат проследени още от съвремението на драматурга и до някои популярни републикански и националистически интерпретации от XIX век, представящи Молиер като присъщо „национален“ автор, продължаващ изконно френските традиции на фарса. Обвързването на Молиеровия театър с фарса би било по-скоро от метафорично естество, като чрез него образно да се назовават общи елементи, структури и похвати, които се откриват и в двете групи произведения (но също и в други естетики като например тази на *commedia dell'arte*). Все пак е по-коректно и прецизно да се избягва такава метафорична аналогия, която може да предизвика методологически обърквания.

След извеждането на най-важните особености и присъщи характеристики на естетиката на *commedia dell'arte* спрямо същите параметри, както и при описанието на фарса по-горе (структурно-формални признаци, теми и идеи, сюжет, композиция и драматургични структури, персонажи, език и стил, особености на представлението), установихме, че редица черти на *commedia dell'arte* (като импровизация, крайна и специфична типизация на персонажите, любовна тематика на възпрепятствания брак, маски) категорично я разграничават от френския средновековен фарс. Същевременно редица други са общи за тези две театрални форми (най-общо погледнато, тематиката на хитростта и измамата, както и редица драматични структури и похвати, свързани с нейното актуализиране в пиесите), макар и реализирани в различни

естетически модуси. Молиер добре познава *commedia dell'arte*, а с оглед на залязващата популярност на фарса и паралелното широко разпространение на *commedia dell'arte* през целия XVII век във Франция може обосновано да се предположи, че Молиер е познавал по-добре нея, отколкото френския средновековен фарс.

Влиянието на *commedia dell'arte* върху драматичното творчество на Молиер е доста по-безспорно и напълно проследимо на редица равнища. Още на равнище източници сюжетите на редица Молиерови комедии (като *Занесеният или Винаги ненавреме*, *Господин дьо Пурсоняк*, *Хитростите на Скапен* и др.) са вдъхновени отблизо от съответни италиански пиеси, а в почти всички други негови творби се откриват заети части, сцени или епизоди. Вдъхновението от италианската театрална форма обаче далеч надхвърля използването ѝ като източник на сюжети – нещо нито необичайно, нито укоримо през XVII век, в който имитацията на предходни творби е всеобщо приета и насърчавана естетическа практика. Синкретичният театрален статут на Молиер като автор, режисьор и актьор също го доближава пряко до практиката на *commedia dell'arte*. Вниманието, което той отделя на рецепцията на пиесите си и на своята публика, с чиито нагласи, очаквания или искания съобразява своята театрална продукция и с оглед на която я развива и обновява, също свидетелстват за фундаментално професионално отношение към театралната практика.

В драматургичната практика на Молиер се откриват недвусмислени признаци на това вдъхновение, което винаги е творчески преработено и доразвито в оригинални реализации. Дори в творбите му, които са най-близко повлияни от италианската театрална форма, адаптацията е оригинална и новаторска. В претворяването на тези вдъхновения Молиер обновява тематиките на пиесите си, като включва в тях популярни и актуални светски въпроси като претенциите за благородство в *Господин дьо Пурсоняк*, *Училище за жени*, *Буржоата благородник* и др., някои на шумели в галантното общество модерни теми като осмиването на провинциалистите в *Смешните прециозни*, *Господин дьо Пурсоняк*, *Жорж Данден* и пр. или дискусийни въпроси (за любовта и ревността – в *Сганарел или Мнимият рогоносец* или в *Дон Гарсия Наварски*, за мястото на жената в обществото и в семейството – в *Учени жени* и другаде, общо за любовта, брака и взаимоотношенията – в практически всички свои пиеси).

Основните новаторски аспекти в преработването на италианските вдъхновения се откриват на равнището на драматургичното изграждане на пиесите, в което Молиер творчески прилага заети от тях структури и похвати. Серийната структура от *commedia dell'arte*, която представя поредица от еднородни епизоди и може да бъде свободно обработвана, пренареждана, съкращавана или удължавана, се оказва особено драматично плодотворна за Молиер. Той я използва цялостно или частично не само в пиесите си с пряко проследимо сюжетно влияние от *commedia dell'arte*, но и в редица други свои оригинални творби като *Досадниците* или *Училище за жени*, както и в немалко от своите хибридни пиеси. Сред другите структурни похвати, които Молиер

заема от италианския театър, можем да посочим постоянното прекъсване (*interrompimenti*), залегнало в основата на *Досадниците*, но използвано и по-ограничено в отделни епизоди от други пиеси, или структурната схема „консултация с педанти“, характерна за италианската ерудитска комедия и намерила употреба в отделни комични сцени в *Брак по принуда* или в *Любовна досада*. Молиер третира новаторски и свободно материите и похватите, които са го вдъхновили. Той охотно съчетава структури и вдъхновения от италианския театър с галантни теми и галантен тон (например в *Любовна досада*), като по този начин оригинално претворява вдъхновенията си в свои самобитни творби. Другаде галантни теми се съчетават с комичен стил и тон, както в *Принцесата от Елида*.

Следи от италианските театрални естетики и практики се откриват в множество аспекти от творчеството на Молиер. Те са проследими в ономастиката на персонажите му, която нерядко е заета от *commedia dell'arte*. Някои критици ги привиждат и в характерните за някои от централните му персонажи присъщи и неизменни обсеии, намиращи израз в психологическа ригидност, схващана като своеобразно отражение на неподвижността на италианската маска. Вдъхновени от *commedia dell'arte* са и множеството *lazzi*, специфични за италианската традиция сценични игри с преимуществено жестов и телесен характер, чиято употреба допринася за засилената жестовост в неговото драматично творчество и свидетелства и за оригиналния и необичаен за класицистичната епоха (но отново характерен за италианския театър) подход на Молиер да използва отново вече изпитани с комичните си ефекти структури (Bourqui, Vinti 2003: 191). Молиер обаче винаги обвързва включването на подобни сценични игри в пиесата с аспекти от нейния семиозис. Злонамерената и памфлетна анонимна пиеса *Хипохондрикът Еломир* (1670) съдържа интересна сатирична илюстрация, изобразяваща Молиер-Еломир и неговия „учител“ Скарамуш (актьорът Тиберио Фиорили), която експлицира визуално влиянието на италианския маниер на актьорска игра върху Молиер. Актьорското изпълнение на Молиер действително залага в голяма степен на активното жестикулиране и богатата мимика; за това съществуват достатъчно свидетелства както в документални източници, така и в драматичните му текстове.

Немалко от вдъхновенията от *commedia dell'arte* и в по-общ план, от съвременната на драматурга театрална практика играят важна роля за наличието и богатството на белезите на театралност в неговите драматични текстове. Сред тях е важното място на динамичното действие и на движенията в театъра на Молиер, което намира израз и в засилената жестовост, присъща на италианската драматична традиция. Изявената игра с мимиката не присъства в *commedia dell'arte*, но може да бъде свързана с италианската театрална практика в по-общ план и конкретно с изпълненията на Фиорили-Скарамуш. Телесните игри и техните жестомимични измерения в комедиографията на Молиер експлицират най-непосредствено театралността чрез вписването си в драматичния текст и в неговия паратекст. В *commedia dell'arte* драматичният текст възниква и се оформя успоредно със самия спектакъл, без да е окончателно

фиксиран преди представлението (Kowsan 1969: 64). Този импровизационен подход намира отражение в начина, по който Молиер работи над пиесите си и оформя текстовете си за публикуване. В ономастиката на Молиеровите персонажи също се проследяват някои връзки с италианския театър. Италианските вдъхновения допринасят с редица структурни елементи (като серийната структура и традицията на музикалните интермедии) и за създаването и развиването на оригиналната жанрова форма на хибридната комедия от Молиер, която има особено изяви приноси за текстовата театралност.

В обобщение: вдъхновения и новаторства. Различни вдъхновения от оригиналния естетически и театрален контекст на Молиеровата комедиография са намерили израз в богатата и многообразна театралност в пиесите му. Молиер творчески използва някои аспекти от бароковата театрална естетика и практика като смесването на елементи от различни изкуства или похвата „театър в театъра“, като ги вписва по оригинален начин в собствената си драматична система, която се отличава с особено висока степен на текстова театралност. Галантната дискуссионност се прехвърля в драматичното поле чрез неговите „салонни комедии“, а светската жестовост и ритуалност обновяват и обогатяват кинесиката и телесната експресия, които намират израз и в неговите драматични текстове. В хибридните пиеси на Молиер се долавят вдъхновения и от бароковата, и от галантната естетика, както и от театралната практика на италианския театър и най-вече от *commedia dell'arte*. Развитието на класицистичната драматургия към утвърждаваща се масова практика за публикуване на драматични текстове през XVII век увеличава възможностите на широката публика за достъп до театралните творби, стимулира теоретичния дебат и насърчава разнообразни практически реализации на вписването на театралността в текстовете. Самият Молиер се отнася сериозно и отговорно към подготвянето на текстовете си за печат, като грижливо ги оформя именно с оглед на вписването на белези на театралност в тях.

Театралната практика предоставя на драматурга, който е професионалист на театъра, множество различни идеи и вдъхновения. Молиер използва разнообразни похвати за ситуационно комично, които могат да бъдат проследени чак до френския средновековен фарс, без да е възможно да бъдат категорично определени като заемани или вдъхновени именно от тази жанрова форма. Той свободно и творчески ги прилага и интегрира в нови, оригинални драматургични конструкции, подчинени на основната класицистична цел на театъра – да развлича хората и да поправя нравите им. По този начин Молиер ги доразвива и обогатява, като в името на основополагащата морална интенция на неговия театър им вдъхва ново идеологическо и нерядко и обогатено естетическо съдържание. Засилената жестовост, богатата мимическа игра и цялостната динамика на действието в театъра на Молиер, както и редица похвати на драматичното структуриране на пиесите му и на ономастиката на персонажите в тях могат да бъдат проследени до вдъхновения от италианския театър и най-вече от театъра на *commedia dell'arte*, които също играят особено важна роля за богатата театралност в неговия драматичен корпус.

Глава 3. Паратекст и театралност

В глава 3 пристъпваме към непосредствения анализ на белези на театралност в драматичния паратекст на Молиеровите пиеси. Първо разглеждаме в теоретичен план **проблематиките на театралния паратекст**, като категорично го разграничаваме от литературния и възприемаме работно определение и обхват на понятието за целите на анализа.

Когато бъде публикуван и предложен за рецепция чрез прочит, театралният текст придобива в определена степен статута на литературен и естествено се придружава от характерния за литературните произведения паратекстуален апарат, който улеснява и насочва четенето. Между литературния и театралния паратекст обаче няма тъждественост, макар между тях да се откриват някои частично общи функционалности и елементи.

Критиката на литературния паратекст е неразривно обвързана с името на Жерар Женет, който пръв предлага понятието, определя го и описва и анализира статута на паратекстуалните елементи в Genette 1987. Женет убедително налага в критическата мисъл концепта за литературен паратекст, като постулира наличието на пространство-праг не само преди и след текста, но и около и вътре в него. Критикът изрично застъпва прагматичния подход за анализ на паратекста и извежда на преден план функционалния му аспект. Други изследователи като Андреа дел Лунго (Del Lungo 2009) или Даниел Перая (Peraña 1995) добавят акцент върху необходимостта от по-тясно обвързване на паратекста със семиозиса на творбата.

Концепцията за театрален паратекст възниква и започва да се развива успоредно с тази на Женет за литературния паратекст, без да е пряко вдъхновена от неговата рефлексия. Жан-Мари Томасо поставя началото на изучаването на театралния паратекст, прави важни и ценни наблюдения, предлага първото негово определение и функционално описание и настоява върху необходимостта от изследването му, но не е докрай прецизен в своя опит за определяне на обхвата на този паратекст (Thomasseau 1984-a, Thomasseau 1984-b). Жилбер Давид с основание отбелязва социално-естетическите му импликации и настоява за специални паратекстуални категории за театъра (David 2003), а Тиери Галеп анализира и уточнява съставните части на театралния паратекст и утвърждава функционалната перспектива в изследването му (Gallère 1997).

За целите на анализа ние определяме **театралния паратекст в драматичното творчество на Молиер** като съвкупност от всички текстови и нетекстови елементи, които съпровождат и дооформят текста на драматичната творба, без да са изрична част от нейната диегеза. Перспективата ни на анализ

продължава да бъде прагматична и семиотична в търсене на репрезентациите и значенията на театралността в този паратекст при Молиер.

По-нататък в глава 3 се спираме на отделни категории от театралния паратекст у Молиер: заглавия и подзаглавия, списъци на действащите лица, ономастика, предговорен паратекст и илюстрации.

Заглавия и подзаглавия

След кратко въведение в **литературната титрология**, в което са приведени накратко някои критически концепции на Женет (Genette 1987), Клео Протохристова (Протохристова 2014) и други, трудът уточнява специфичните особености на заглавията в театъра, които само частично се поддават на анализиране с инструментариума на литературната титрология. Патрис Павис изтъква редица техни важни формални и стилистични особености (Павис 2002), а Тиери Галеп (Gallère 1997: 40-43) предлага типология на заглавията на театрални пиеси, като ги разпределя в седем смесени категории и пояснява техните функции. Заглавията в театъра създават очаквания и установяват рамки, в които ще протече рецещията. Те са ключов елемент, определящ конституирането на въображаемата репрезентация на читателя, която е условие за семиозиса.

В търсене на белези на театралност в заглавията на пиесите на Молиер трудът проследява общите структурни и функционални характеристики на неговите заглавия, въз основа на което изследва дали и къде в тях се откриват признаци за текстова театралност. Анализът на заглавията на пиесите на Молиер позволява да се открият техни важни структурни и съдържателни особености. Повечето от заглавията са едносъставни (25), без подзаглавие. По-малко от една четвърт (7) са многосъставни, включващи изрично заглавие и подзаглавие, обикновено изградени от име на героя и описателно подзаглавие. От гледна точка на функцията им заглавията са преобладаващо тематични, предлагащи отпратка към съдържанието на пиесата. Открива се само едно рематично заглавие – *Версайски експромт* – и едно смесено заглавие – *Критика на Училище за жени*.

Тематичните заглавия на Молиер загатват повече или по-малко експлицитно елементи от съдържанието на пиесите под различни форми и с различни възможности за вписване на елементи на театралност в тях. Често наблюдавана форма е представянето чрез квалифициране на действащите лица, най-често, но не само на централния персонаж в пиесата. Това представяне бива лаконично (*Досадниците*, *Мизантроп*, *Скъперникът*) или по-описателно чрез съчетаване на аспект от общоприето и/или оценявано като положително състояние с уточняващ и оценъчен елемент, изрично отграничаващ подклас в първия, около който ще бъде организирано драматичното действие и ще бъде формулирано моралното послание. Такива заглавия са *Смешните прециозни*,

Лекар по неволя, Буржоата благородник, Учени жени, Мнимият болен. Сравнително по-рядко представянето на действащите лица става чрез епонимно заглавие, което изрично указва имената им. Тези имена могат да носят антична или галантна конотация, създавайки по този начин хоризонт на очакване на дворцова и галантна пиеса, вдъхновена от антични или пасторални източници (*Психея, Мелисерта*), или да имат откровено комично звучене, анонсиращо перипетиите на героини-посмешища (*Господин дьо Пурсоняк*). Друга форма на тематични заглавия на Молиерови комедии представя ситуация, заемаща централно място във фабулата на пиесата (*Любовта лекар, Брак по принуда*). Срещат се и подвеждащи заглавия, осигуряващи елемент на изненада при прочита, като *Брак по принуда* или *Щедрите влюбени*.

Многосъставните заглавия в комедиографията на Молиер, съставени от заглавие – собствено име и описателно и оценъчно подзаглавие (например *Дон Гарсия Наварски или Ревнивият принц*), също притежават интересни и значими за отбелязването на театралността характерни особености. Някои от съставните заглавия се отличават с подвижност във времето и множественост на адресантите – характеристики, които намират отражение в тяхното функциониране за семиозиса на пиесата и за обозначаване на нейната театралност. Особено красноречив в това отношение е примерът с *Тартюф*. По самата си същност многосъставните заглавия са по-експлициращи и по-експлицитни. Подзаглавията са сравнително разпространена практика в театъра на класицизма, тъй като позволяват извеждането на преден план на важна част от идейното съдържание или моралното послание на пиесата още преди запознаването с нея. По този начин се заявява и нейното съответствие на двояката класицистична цел на всяко изкуство: да развлича и да поучава.

Анализът установи, че белезите на театралност в заглавията на Молиеровите пиеси са по-скоро косвени, приглушени и общи, отколкото конкретни и силно изявени. Театралността намира израз в заглавията на Молиер на първо място посредством самото им изрично отбелязване именно като театрални произведения чрез допълнителни жанрови пояснения („комедия“, „смесена комедия“, „комедия балет“ и др.). Имената, метонимичните обозначения или описанията на персонажи в заглавията указват недвусмислена принадлежност към комичния театър. Втора проява на общи белези на театралност в заглавията се открива в онези от тях, които представят ситуации и/или мотиви, принадлежащи към театралната естетика в по-широк план и които са разработвани в редица други произведения. С това тези заглавия изрично вписват пиесите в театралния корпус и традиция. Трети начин на отбелязване на театралността чрез заглавията на Молиер откриваме в автореференциалните функции на някои от неговите заглавия. Така *Училище за жени* изрично реферира към *Училище за мъже, Сицилианецът или Любовта художник* – към *Любовта лекар*, а *Критика на Училище за жени* – към едноименната пиеса, изрично посочена в заглавието. Така тези автореференциални заглавия убедително обозначават съответните пиеси като принадлежащи към корпуса на Молиеровите произведения.

Списък на действащите лица

Списъкът на действащите лица е важен паратекстуален елемент, характерен изключително за публикациите на драматични текстове и който със самото си присъствие в тях изрично ги обозначава като принадлежащи към театралната експресия. Разположен преди началото на самия текст, той представя в сбит вид редица ценни предварителни сведения за действащите лица, които разкриват перспективата в погледа на самия автор върху неговите персонажи и дават някои общи насоки за рецепцията на читателя. Така този списък предлага на читателя навлизане в драматичното действие, участниците в които представя. В хода на спектакъла той не се актуализира на сцената, а функционира единствено на прага на печатния текст, като допринася за неговата въображаема постановка в представите на читателя по време на прочита.

Редът на представяне на персонажите участва в семиозиса, доколкото води до съответно експлициране на важността на тяхната роля в пиесата. Същевременно този ред е обусловен от театралните естетики и традиции. В класицистичния театър списъците на действащите лица обикновено подреждат персонажите по реда на техния престиж и авторитет, а не според мястото им в интригата или реда им на излизане на сцената. Списъците на действащите лица в пиесите на Молиер съответстват на тази подредба, като обичайно съобразяват реда на представяне на персонажите със социалната йерархия.

В повечето списъци Молиер дава на персонажите си сравнително оскъдни характеристики, засягащи общественото им положение и семейните или любовни взаимоотношения между тях. Понякога, но далеч не винаги квалификациите на действащите лица обозначават елементи на комични типове (например „добър буржоа“ за Горжибюс от *Смешните прециозни*). Молиер избягва да разкрива твърде много информация в списъците на действащите лица, за да запази интереса и да подготви още по-добре евентуалния контрастен ефект на изненада от неочакваното развитие на действието.

Все пак в някои случаи списъкът на действащите лица предлага по-богата информация за отделни персонажи, която пряко излага драматичната ситуация и позволява да се предугади най-вероятната посока на развитие на действието. Така в *Училище за жени* пояснението за главния герой Арнолф уточнява: „Арнолф, наричан още Г-н Д'Арвеняк“, а за Агнес – „невинна девойка, отгледана от Арнолф“ (Molière 2010-I: 398); тези пояснения пряко отпращат към ключовия за структурата на пиесата механизъм на неподходящия довереник, станал възможен поради двете самоличности на Арнолф, но и отчасти към възможния спектър на взаимоотношенията между Арнолф и Агнес. Друг път в списъка се предлага информация, която зрителят не узнава преди края на представлението. Подобна привилегирована информация променя възприятието на действието от читателя, който още от самото начало на четенето се превръща в „съучастник“ в

действието. Така в *Хитрините на Скапен* списъкът пояснява: „ЗЕРБИНЕТ, смятана за циганка и разпозната като дъщеря на Аргант, и любима на Леандър“ (Molière 2010-II: 368). На места поясненията към имената са с изявено оценъчен характер, нерядко иронични и дори антифрастични, като определянето на бездарния поет Трисотен („Трижди глупак“) от *Учени жени* като „остроумен интелектуалец“ (bel esprit). Във списъка към *Версайски експромт* са представени не персонажи в драматична фикция, а реалните актьори от трупата на Молиер, определени със стереотипните характеристики на типизираната роля, която изпълняват в комедията. С това пиесата още от прага си се разполага в полето на театъра в театъра и така категорично заявява и утвърждава принадлежността си към театралния свят. Освен необичайния начин на представяне на персонажите характеристиките, които списъкът на действащите лица им дава, недвусмислено отпращат към социалната типология, оформена в салонната култура от 60-те години на века. С това пиесата се вписва в своя фикционален контекст на салонен разговор и придобива правдоподобие и естественост. Този подход изтъква особено силно театралността, но и остава сравнително изолиран в комедиографията на Молиер.

В обобщение списъкът на персонажите в комедиите на Молиер се представя като важен присъщ елемент на театралния паратекст с преки функции за отразяване в него на театралността на пиесите, като изпълнява важната роля да подготвя въображаемото представление, което ще се реализира при прочита на драматичната творба.

Ономастика

Ономастиката в комедиите на Молиер е богата и разнообразна, като в същото време свидетелства и за множество случаи на „рециклиране“ и повторни употреби. Анализът открива няколко разнообразни подхода при именуването на персонажите от Молиер, всеки от които носи свои присъщи и особени белези на театралност.

Именуване чрез заемки. В немалко Молиерови пиеси се срещат имена, заети от други театрални традиции (най-вече, но не само от италианската), което е обичайна практика в класицистичния театър. Такива имена обикновено обозначават полутипизирани, полуиндивидуализирани персонажи – като имената Леандър и Валер, давани на влюбени младежи. Те рядко са централни, а по-скоро функционално необходими за завръзката и за развитието на интригата. Подобни разпознаваеми и широко използвани в театъра имена имат знакова стойност, тъй като отпращат към театралната практика като цяло и към съответната театрална естетика, като с това изрично обозначават театралността на пиесата, в която са употребени. На второ ниво тези имена от общия театрален фонд обозначават остатъчни, но напълно доловими белези на типизация у персонажите, които ги носят, и по този начин определят очакванията на

читателя на пиесата. Трябва да се отбележи, че дори такива частично типизирани и стандартизирани персонажи в театъра на Молиер не са чисти типове: у тях винаги има елементи на индивидуализация, а понякога и на разработен характер.

Друг път Молиер избира да заеме имена с прозрачна етимология, които участват в обрисуването на персонажа и служат като ономастични знаци в театралния семиозис, подлежащи на разчитане от просветена читателска и зрителска публика. Така името Жеронт прозрачно намеква за гръцкия си корен *gérôn* (стар) и се носи именно от старци в *Лекар по неволя* и в *Хитрините на Скапен*. Отново предлагането на такива имена от самия праг на пиесата я вписва в театралността и приканва читателя към интерпретация, поддържайки интереса му още преди да се е запознал с нея.

Създаване на нови имена. Друг подход в Молиеровата ономастика намира израз в творческото именуване на знакови персонажи чрез изковаване на нови имена с прозрачна етимология, игри на думи, значения и различни конотации. Театралността се вписва недвусмислено в тези имена в няколко насоки: те са очевидно измислени, а не реални, което отправя към театралната условност, комични са сами по себе си, което ги обвързва с комедийната естетика, а богатият им букет от значения отправя към съдържанието на съответната пиеса и моралните послания в нея, но и анонсира различни сценични игри и реализации.

Поредицата от имена на главни герои, създадени от Молиер и започващи с представката Arg- /Org- (Оргон от *Тартюф*, Арпагон от *Скъперникът*, Арган от *Мнимият болен*), заслужава особено внимание поради централното си значение за семиозиса. Общият за всички имена суфикс обозначава тиранични, твърдоглави персонажи, които безогледно се налагат на близките си, докато същевременно нерядко са заслепени и наивни в своите обесии. Имената от тази серия носят особени белези на театралност и с вътрешната си за корпуса на Молиер референциалност, като отправят едно към друго и от една пиеса към друга. Друго интересно и богато в смислово отношение новосъздадено име на Молиеров персонаж е това на Жорж Данден. Молиер често назовава членовете на медицинското съсловие с красноречиви и комични имена, понякога с грижливо премерени скатологични алюзии, като лекарят Пюргон и аптекаря Фльоран от *Мнимият болен*. Сред второстепенните и епизодичните персонажи също се откриват имена с прозрачна етимология, образувани от нарицателни с комичен смисъл в конкретния контекст (като находчивият и бърз слуга Лафлеш („Стрелата“) или изтощените от недояждане лакеи Мерлюш и Брендавоан („Сушена моруна“ и „Стръкче сено“) в *Скъперникът*).

Сценични имена. Друга интересна и плодотворна насока в именуването на Молиеровите персонажи включва използването на сценични имена: псевдоними на актьори, нерядко отправящи и към определено амплуа. Така в списъка на действащите лица в *Смешните прециозни* изобилстват сценични и собствени имена на актьори от трупата на Молиер. Подобни употреби на

сценични имена изрично обозначават театралната същност на пиесата чрез извънтекстовите си референции към реални и известни изпълнители и оттам, към театралната практика изобщо. Типизираните амплета от своя страна осъществяват връзка с театралните традиции, в чиято широка съвкупност се вписва съответната пиеса. Особено значим и оригинален е ономастичният подход, чрез който Молиер създава някои свои знакови сценични имена чрез заемане и развиване на популярни такива имена от предходните театрални традиции. Сред тях са имената Сганарел (използвано в различни амплета в цели 7 пиеси), конотиращо заблуда и жертва на (само)измама, и Маскарий, един от типове хитри и изобретателни комични слуги в италианския комичен театър, който Молиер доразвива в многолик персонаж в различни пиеси.

Повторна употреба и театралност. Характерна черта на Молиеровата ономастика е повторното и понякога многократно използване на едни и същи имена в различни пиеси. Често това са имена на второстепенни персонажи, чиито характери не са развити задълбочено, но които имат значение за фабулата и допринасят за развитието на интригата. Друг път персонажите са близки до главните за съответната пиеса, но отново не се касае за задълбочено проработване на характерите. Персонажите от различни пиеси, носещи едно и също име, не са идентични, но споделят някои общи типови черти. Повторното използване на вече употребявано в пиесите на Молиер име нерядко отпраща към някои общи или сходни функционални типови черти. „Рециклираното“ име може да придобие не само индивидуализиращи, но и частично нарицателни функции: Леандър (Влюбеният младеж), Люсил, Мариана (Влюбената девойка), Жеронт (Бащата), Ергаст (Прислужникът). Многократното използване на имената допринася за театралността на текстовете, като изрично вписва всеки нов текст във вече съществуващия корпус, обозначавайки го като театрален чрез имената на персонажите. В редица случаи тези имена носят и информация за съсловната принадлежност на персонажа, както и за неговата функция в пиесата, и изпреварващо обрисуват именуваните с тях герои.

В обобщение така изведените характеристики и особености на богатата ономастика в театралния корпус на Молиер свидетелстват за важните ѝ функции за семиозиса на пиесите. В печатните текстове имената, които се представят пред читателя още на прага на драматичните творби, носят белези на театралност на няколко равнища. Имената на персонажи, заети от други театрални традиции и разпознаваеми като такива от контекстуално компетентната читателска аудитория, заявяват принадлежността на творбата към общия корпус на театъра. По подобен начин функционират и многократно използваните имена, които добавят и информация за типовите функционални черти на съответния персонаж в театралната практика като цяло. Такива са и сценичните имена Сганарел и Маскарий, при които се долавя и добавена вътрешна референциалност: те вписват пиесите, в които участват тези персонажи, не само в общия театрален хоризонт, но и в корпуса от Молиерови пиеси. Чрез своята подаваща се на разчитане етимология изкованите от Молиер имена заявяват

принадлежността си към театралната фикция изобщо, подсказват посоките, в които ще се развива пиесата, и дават евентуални насоки за интерпретацията ѝ, подпомагайки и обогатявайки семиозиса още преди началото на прочита. Така ономастиката подготвя, насочва и улеснява семиозиса, докато същевременно вписва драматичните творби и в големия хоризонт на театралната продукция изобщо и в корпуса на Молиеровата комедиография.

Предговорен паратекст

Предговорните паратекстуални форми са общи за литературния и за театралния паратекст, в които изпълняват сходни функции за осигуряване на правилния прочит чрез насочване на рецепцията според намеренията, очакванията и плановете на автора. Далеч не всички публикувани пиеси на Молиер са снабдени с предговорен паратекст, а практически нито една няма следговорен. Анализът описва откритите паратекстуални форми: 3 предисловия, 8 посвещения, 4 от които не са от Молиер, 3 обръщения към читателите и 1 предупреждение, към които се добавят още вътрешнотекстови съобщения от издателя, цитати на тематично и идейно свързани със съответната пиеса странични документи, и резюмиращи преразкази. В така описаните паратекстуални форми се откриват сравнително редки текстови белези на театралност.

Някои от паратекстовете включват изолирани позовавания на жестомимичните изпълнения в сценичните реализации на пиесите, като с това задават известна, макар и бегла предварителна представа на читателя. Другаде театралността заема по-важно място в засегнатата в паратекста проблематика, например във второто посвещение в пиратското първо издание на *Сганарел или Мнимият рогоносец*, където неговият вероятен автор Жан Доно дьо Визе излага подробни разсъждения за необходимостта от вписване на театралността в драматичния текст и дори дава определение на сценичните игри. Някои от паратекстовете на Молиер отделят специално място на важната проблематика за семиозиса на драматичната творба и неговата зависимост от начините ѝ на рецепция: като изрично изтъкват непълнотата на печатния текст и важността на постановката и актьорската игра, те пряко указват театралността на текста (например в предисловието към *Смешните прециозни* и другаде). Като цяло предговорният паратекст в първите оригинални издания на комедиите на Молиер е по-скоро оскъден, а бележите на театралността твърде рядко фигурират сред засегнатите в него теми. Все пак в някои паратекстуални форми в тези издания се откриват редица белези на театралност, които подпомагат семиозиса и насочват рецепцията. Някои от тях дават преки отпратки към сценични елементи и жестомимична сценична игра на актьорите. Други разглеждат аспекти на театралността под формата на метатекстуални коментари и

разсъждения, които изрично вписват пиесите в полето на театралния метадискурс и в по-общ план, на театралната проблематика.

Илюстрации

Изданията на драматични текстове от XVII век понякога включват и илюстрации, предназначени да въведат в прочита и да улеснят въображаемата представа за пиесата, като илюстрират важна сцена от нея. Тези илюстрации са паратекстуален елемент, който добавя белези на театралност към текста и с това подпомага рецепцията.

В съответствие със синхронната перспектива на труда в него се разглеждат само фронтисписните гравюри в изданията, публикувани приживе на Молиер – шест издания на отделни пиеси (*Училище за мъже, Училище за жени, Любовта лекар, Мизантроп, Лекар по неволя и Тартюф*) и едно двутомно издание (*Произведения на г-н Молиер* в два тома (1666)). Не се анализират илюстрациите в либрета и подробни описания на големи дворцови спектакли, в рамките на които са представяни и комедии на Молиер, тъй като те нямат пряко отношение към семиозиса на Молиеровите пиеси.

Трудът възприема тълкувателната перспектива на Шартие (Chartier 2002: 44) и на Лошер (Lochert 2008 и др.) за функционалността на гравюрите в драматичните текстове от XVII век като антиципация на ключов за пиесата момент, но изтъква и по-непосредствено визуалната и визуализиращата им функция за подпомагане на въображаемия наглед при прочита, както и важния им принос за семиозиса на творбата. Изследването на белезите на театралност в илюстрациите към издания на Молиер от неговото съвремие е осъществено с оглед на няколко смислообразуващи аспекта: илюстративен наглед, подпомагащ въображаемата визуална представа, ключови визуални аспекти в илюстрацията, допринасящи за семиозиса на пиесата, и смислообразуващи функции на избора и третирането на изобразената сцена. Изследваните илюстрации са включени в текста на главата.

Чрез визуалния си наглед илюстрациите не само въвеждат в пиесата, но и привличат вниманието върху конкретните сцени, които изобразяват, и с това изтъкват тяхното значение за семиозиса. Важен принос за засиленото вписване на театралността в текстовете има съчетаното действие на тези илюстрации с други текстови и паратекстуални белези на театралност като реплики, ремарки или различни предговорни форми. Илюстрациите разчупват неизбежната линейност на прочита и установяват постоянно сновящо движение между графичното визуално изображение, текста и паратекста, като с това частично възпроизвеждат в текста синтеза от знаци, функциониращи едновременно в представлението (Lochert 2012: 195). По този начин в рецепцията чрез прочита се задействат разнообразни визуални и езикови знаци, които се преплитат, кръстосват и подсилват взаимно, допринасяйки така за възстановяване на

изгубената му театралност. Илюстрациите стимулират не само въображението и представите, но и паметта на читателя, когато отправят към точно възпроизведени сцени от представления, като така споменът от сценографията се наслажда върху рецепцията от прочита и я обогатява. Когато не съответстват с точност на елементи от сценографията, илюстрациите придобиват обобщаващ смисъл и изразяват в по-глобален план замисъла на автора или, както в случая с илюстрацията към *Тартюф*, припомнят на читателя синтезираните комични измерения на поредица от ключови за пиесата сцени.

В заключение паратекстът в драматичните текстове на Молиер съдържа откриваеми, но бегли и сравнително приглушени белези на най-обща театралност. В него се осъществява вписването на творбата в общия театрален контекст, корпус и традиции, а понякога, чрез известна автореференциалност, и в корпуса на Молиеровите творби. Заглавията, подзаглавията и ономастиката функционират особено успешно в този смисъл. Така сценичната същност на драматичната творба се изтъква още на прага на възприемането ѝ чрез прочита. Семиозисът на драматичните творби на Молиер също се подготвя и подпомага от паратекстуални белези на театралност, откриваеми в ономастиката на новоизкованите от драматурга значещи имена, но и в редица илюстрации към издания на негови пиеси, извеждащи визуално на преден план важни и ключови за нейното функциониране елементи. Линейността на прочита се разчупва с помощта на илюстрациите, които отправят към елементи от драматичния текст и насърчават постоянно движение между тях и текста в хода на прочитната му рецепция.

Белезите на театралност в паратекста на драматичните текстове на Молиер се откриват преимуществено в присъщите на театралните текстове паратекстуални елементи като списък на действащите лица и съответстващата им ономастика, или специфичните театрални илюстрации към пиесите. Предговорният паратекст, който характеризира както театралните, така и литературните текстове, свидетелства за необходимото литературизиране на публикуваните драматични текстове на Молиер и изпълнява в тях присъщи за литературните текстове функции за „по-добър прием на текста и по-релевантен негов прочит“ (Genette 1987: 7-8); в него само инцидентно се изтъкват отделни белези на театралност, свързани основно с жестомимичната сценична игра и евентуално, с елементи на театралния метадикурс. Така театралността в паратекста се разкрива едновременно като дискретна и обхватна. Тя задава общия контекст, в който се развива драматичното действие и в който впоследствие различни нейни белези се увеличават и конкретизират в драматичните текстове в двете им основни съставляващи измерения: реплики и най-вече, ремарки.

Глава 4. Драматичен текст и театралност

Текстовите и сценичните измерения на театралния спектакъл на Молиер намират отражения в текста по различни начини. В глава 4 се спираме на бележите на театралност, вписани спонтанно или съзнателно в театралния текст – в неговото визуално представяне (типография и пунктуация), в ремарките, където театралността се вписва по особено изявен начин, и в репликите от драматичния текст.

Визуално представяне на текста и театралност

Драматичните текстове, публикувани в печатни издания, заявяват своята принадлежност към театралното поле още със своето визуално представяне, което изрично и нагледно ги обозначава като отделен жанр с присъща театрална специфика. Самото сегментиране на драматичния текст на визуално отграничени и изрично обозначени действия и картини, както и задължителното идентифициране на всеки персонаж, изричащ реплика или дори само присъстващ в пиесата, свидетелстват за нейното театрално естество и за устното ѝ изпълнение на сцената и задават контекста на прочита именно в театрална перспектива. **Печатното оформление** на изданията на пиеси през XVII век се отличава с важни особености, които указват тяхното театрално естество. Странирането на текста и типографските акценти в него добавят разпознаваеми белези на театралност при прочита.

През XVI и XVII век **пунктуацията** във френските писмени текстове изпълнява по-скоро устни и реторични, отколкото граматически функции (Conesa 1996: 73), което в миналото е давало основание за нейното модернизиране в съвременни публикации на текстове от тези периоди. През последните няколко десетилетия се утвърждава обратната тенденция, подкрепяна от теоретичните изследвания и практическите анализи на видни учени като Гастън Хол и Ален Рифо. Днес молиеристите признават и изтъкват значението на оригиналната авторска пунктуация в първите издания на Молиеровите пиеси. Тя насочва изговора на актьора, като му указва паузи и някои интонационни ефекти, макар и да не може да кодира всички нюанси на речта. Пунктуацията на Молиер вписва ритъма на представлението във въображаемата представа за него, получавана при прочита. Тя е предназначена да направлява рецепцията, като припомня и отчасти възпроизвежда в нея театралното представление (Hall 1984: 58), и е съобразена с предназначението им за възприемане чрез четене, докато същевременно напомня за театралната им същност. Пунктуацията внася аспекти на театралност, като дискретно обозначава детайли, свързани с тона на гласа и основните характеристики на

дикцията на изпълнителите, подпомага дишането на актьорите и отмерва ритъма на стиховете, но и на ритмуваната проза и на неравномерните стихове в пиесите на Молиер. В публикуваните устни варианти на драматични текстове на Молиер пунктуацията се отличава коренно от тази в изданията, подготвени за четене, като отразява живата актьорска реч такава, каквато е била записана от представления или замислена да звучи от автора. С нея драматичните текстове се четат по-трудно, но театралността им е много по-осезаема.

В текстовете на Молиер запетаите са най-разпространеният пунктуационен способ за отбелязване на индивидуални особености в дикцията. Те най-често бележат паузи, понякога леки колебания, подчертаване на отделна дума или дори на имплицитен жест, и нерядко изтъкват театрално думите или изреченията, които обособяват. Многоточията обичайно обозначават прекъсване на речта преди изказването да е довършено. В текстовете на Молиер те нерядко добавят конотации за паузи, дължащи се на колебания, изразяват обърканото и разстроено душевно състояние на персонажа или различни вариации в илокутивното му поведение.

Театралността чрез пунктуацията рядко бива силно изразена. Пунктуацията функционира чрез ефект на натрупване и контраст в рамките на пиесата, а не толкова чрез индивидуалните въздействия на отделните употреби на пунктуационни знаци; срещат се обаче и отделни примери на ярко изявена чрез пунктуацията театралност като пунктуационното оформление на репликите на лекаря Макротон от *Любовта лекар*.

Ремаръчен дискурс и театралност

В драматичния текст се открояват две равнища на писмото: диалог в реплики и ремарки. Ремаръчният дискурс е присъщ изключително на драматичния текст. Той е двупластов, предполагащ както възприемането на творбата като сценарий за театрална постановка, така и нейното четене и рецепция като литература. И двата му основни модуса на функциониране се разполагат в полето на театралността. От 80-те години на XX век нататък редица учени като Жан-Мари Томасо, Майкъл Исахаров, Изабел Водоз, Ан Юберсфелд, Жанет Лайлу-Савона, Андре Птижан, Тиери Галеп и немалко други разработват проблематиката около същността и статута на театралната ремарка. Определенията на ремарките не се отличават коренно помежду си; различията са по-скоро в техния обхват, разполагащ ремарките било в паратекста, било в текста на театралната творба.

Ремарките са разглеждани многократно в различни перспективи: лингвистична, наратологична, илокутивна, прагматична, семиотична, като във всяка се открояват определени техни характеристики и функции. В лингвистичен план ремаръчният дискурс се отличава с атемпоралност и безличност, обусловени от описателната му функция. В наратологичен план те

са подразделяни на извъндиегезисни и вътредиегезисни, но във всички случаи са част от диегезата на драматичната творба, тъй като носят информация за елементи, съставляващи съдържанието на пиесата (Gallère 2007: 25 и др.). В илокутивен план ремарките се определят като принадлежащи към авторската реч в противовес на фикционалната реч на персонажите, но нямат субективна стойност. Илокутивното определяне на ремарките стои в основата на подвеждащото и некоректно понятие за „вътрешни ремарки“, подменящо функция с част: функцията на репликите да указват елементи от действието с ремарката като съставна част от театралния текст. Прагматичният подход набляга върху фундаментално указателната същност на ремарките с оглед на рецепцията на театралната творба: ремарките посочват комуникационния контекст или конкретните условия на употреба на речта. Не всички ремарки обаче могат да бъдат сведени до указателни, още повече че статутът на ремарките в това отношение е вариращ според читателя: те ще са в по-голяма степен указателни за режисьора и по-описателни за читателя на пиесата като литературизиран текст. Семиотичната перспектива на схващане на ремарките, която се свързва пряко с нашата методика на работа, определя като отправна точка за техния анализ театралния текст в противовес на семиотиката на театъра, която тръгва от театралния спектакъл, за да анализира създаването на смисъл в театъра.

За целите на нашето изследване приемаме достатъчно обширно **оперативно определение**, съгласно което ремарките са всички елементи от театралния текст, различни от репликите на персонажите. С това оставяме включени в категорията на ремарките и някои гранични форми като сценичните указания и така наречените от нас „либретни бележки“, но изключваме от нея всички паратекстуални елементи, като възприемаме категорично разграничение между ремарки и паратекст. Ремарките изрично принадлежат към театралната диегеза, а тяхната не-вокализация е една от характерните особености на реализацията им в театралния текст, където те се актуализират в реално или въображаемо представление под формата на визуални, а не на езикови знаци.

Трудът прави кратък преглед на **историческите особености** на ремарките. Те почти не съществуват в античния театър. В средновековния френски театър ремарките първо се появяват в религиозния, където указват движенията на актьорите, загатват телесната им експресия и мимика и дават уточнения за начина на изпяване на текстовете. Те се срещат по-рядко в комичните пиеси и са по-обилни в пиесите, предназначени за любителски актьорски сдружения. Ремарките в средновековния театър често са редувантни спрямо диалозите и нерядко имат изпреварващо съдържание. Те несъмнено са предназначени за читателя, но преди всичко за читателя-актьор, който ще изпълнява пиесата, и целят неговото по-широко осведомяване за нея отвъд конкретните сценични указания. Така те притежават едновременно постановъчни и повествователни аспекти и функционират и по двата основни присъщи им начина: за подпомагане на постановката и за улесняване на прочита. Навлизането на античния модел във френския ренесансов театър временно

възпира развитието на ремарките в тяхната специфично театрална същност, като същевременно показва нуждата от ремарки за четене, които да вписват по-добре представлението в текста. Издаваните антични театрални текстове образуват с обилен паратекстуален и ремаръчен апарат, предназначен да улесни техния прочит и възприемане. Ремарките в тях имат по-скоро тълкувателна функция за прочита, но могат донякъде да подкрепят и постановките. Класицистичната естетика не поощрява използването на ремарки, но практиците на театъра невинаги споделят и спазват това формално ограничение. Ремарките започват да се развиват бурно от XVIII век нататък, като придобиват особено голямо значение в мелодрамата и в натуралистичния театър, а в модерните театрални форми могат буквално да завземат театралния текст, както в театъра на Бекет или Хандке. Още един важен фактор обуславя разрастването на ремаръчния апарат в драматичните текстове в исторически план: при последващи преиздавания на театрални произведения издателите често добавят ремарки, експлициращи за читателите сценичните динамики и актьорската игра. Такъв е случаят и с преиздаването на Молиеровите пиеси.

Преминаването на театралната пиеса от сцената към печатното издание обикновено се съпровожда с **развиване на ремаръчния апарат** в текста, предназначен да компенсира нарастващото отдалечаване на последния от неговата сценична реализация. При подготовката на драматичния текст за публикация ремарките в него претърпяват неизбежни и важни изменения. Някои ремарки, съдържащи сценични указания, могат да бъдат редуцирани като нерелевантни в предназначения за четене текст, а на тяхно място да бъдат въведени ремарки, улесняващи възприемането на диалога чрез прочит (така наречените ремарки за четене). С това театралният текст преминава през частично литературизиране, съпроводено с непълно откъсване от сценичното му предназначение.

Обогатяването на драматичния текст с ремарки изпълнява двойка функция: добавените ремарки за четене улесняват възприемането на текста посредством прочита му, като изпълняват описателни и указателни функции, но също така подпомагат въображаемото поставяне на читателя в позицията на зрител, като свързват възприятието в перспективата на прочита с това в перспективата на представлението. Обогаденият с ремарки драматичен текст не се прехвърля от полето на театъра и неговите сценични реализации в полето на чистата литература, а продължава да се поддава на различни употреби и в двете полета. Повечето от ремарките в него са поливалентни и правят възможна плодотворната рецепция както от читателя, така и от актьорите и режисьора.

Функционална типология на ремарките в пиесите на Молиер

В критическите среди няма всеобщо възприета и единна **типология** на видовете ремарки, а различните класификации на ремарките в театралния текст

обикновено са обусловени от фокуса на съответното изследване и от особеностите на неговия корпус. Ние предлагаме оригинална оперативна класификация на ремарките в драматичните текстове на Молиер според различните им функции за означаването на драматичното действие и на театралната сценичност в текста, като ги подразделяме на пет големи групи: служебни, ситуиращи, коментиращи, акционални и либретни. В повечето от тези групи има и допълнителни подразделения:

Функционална типология на ремарките в пиесите на Молиер



Ремарките с изявено техническо и служебно предназначение обозначават структурата на драматичната творба (делението ѝ на действия и картини) и илокутивното разпределение на репликите (имената на персонажите, предшествващи репликите). Освен в изолирани случаи на уточняване на именните указатели при временна промяна на самоличността на персонажа, ролята на служебните ремарки е неизменна и техническа, поради което не ги разглеждаме като пълноценни ремарки: отбелязваме тяхната категория, но не я включваме в анализа и в статистическото проучване.

Ситуиращите ремарки изпълняват изявено мимезисни функции, като препращат към обстоятелствата на реално или въображаемо театрално представление и осигуряват по-обща и по-конкретна контекстуална информация, необходима за разбирането на драматичното действие. Те най-често съдържат въвеждащи общи указания или описания на мястото на действието, посочвания на персонажите и на тяхното разпределение в

сценичното пространство. Ситуиращите ремарки могат да бъдат подразделени на въвеждащи, темпорално-локативни и проксемични.

Коментиращите ремарки изпълняват преди всичко диегезисни функции, като се отнасят към персонажите и тяхното участие във фабулата. В контекста на театралната постановка те могат да придобиват и мимезисни стойности, обозначавайки начините, по които актьорите изпълняват ролите си. Тези ремарки, които подразделяме на илокутивни и телесни, въвеждат, поясняват, допълват или модулират с различна степен на въздействие конкретни реплики на персонажите, като експлицират тяхното психическо и емоционално състояние и подсказват насоки за неговото кинестетично визуализиране в представлението.

Акционалните ремарки са пряко свързани и с диегезиса, и с мимезиса. Те указват важни за развитието и разбирането на фабулата действия на персонажите, невербални реакции в рамките на диалога и ключови придвижвания в пространството. Очевидно тези ремарки имат и пряка връзка с мимезиса поради своето невербално и акционално естество.

Либретните бележки са ремаръчните указания, които присъстват в някои от хибридните пиеси (смесените комедии и комедиите балети) на Молиер и чиято функция е да осъществяват връзката между текста на комедията и включените в нея балетно-музикални интермедии, съчетаващи песни, музика и танци.

Театралност чрез ремарки: количествен и качествен анализ на корпуса на Молиер на базата на статистическо изследване

Нашият анализ на бележите на театралност в така отграничените видове ремарки в драматичните творби на Молиер се опира върху оригинално цялостно статистическо изследване на броя и разпределението на ремарките по типове в корпуса ни от 30 пиеси. Подобно, но далеч не идентично статистическо преброяване се открива само в приложението към труда на Вероник Лошер върху ремарките в европейския театър от XVI и XVII век (Lochert 2009). Нашето количествено и качествено проучване е замислено и осъществено независимо от това на Лошер, преследва по-различни от нейните цели, използва оригинални, формулирани от нас ремаръчни категории, различен корпус и различни принципи на отчитане на ремарките.

Обща картина на ремарките в драматичните текстове на Молиер. Преди всичко трябва да се отбележи големият брой ремарки в комедиографията на Молиер. Четири пети от комедиите му съдържат над 10 ремарки, в половината от тях броят на ремарките надвишава 30, а в една трета от пиесите ремарките надхвърлят 50:



Тези данни свидетелстват за съзнателно обогатяване на драматичните текстове с ремарки като привилегирован начин за добавяне към тях на елементи от сценичната им реализация и в противовес на класицистичните предписания за избягване на употребата им.

Големият брой ремарки в деветте пиеси с най-многобройни ремарки в тях (над 50) има различни основания за различните групи от текстове. За две от пиесите – *Сганарел или Мнимият рогоносец* и *Лекар по неволя* – е известно, че текстовете им не са оформяни за печат от Молиер, *Буржоата благородник*, *Психея* и *Мнимият болен* са хибридни пиеси и голяма част от техните многобройни ремарки са либретни бележки, а останалите четири пиеси с многобройни ремарки – *Училище за жени*, *Тартюф*, *Скъперникът* и *Хитрините на Скапен* – трудно могат да бъдат обединени в хомогенна група, но всички те се характеризират с богатство и динамика на сценичните игри, залагащи в голяма степен на актьорската игра, мимиката и жестовете. Пиесите с оскъден брой ремарки (под 10) са само шест на брой и при тях причините за това са достатъчно очевидни. Някои са съвсем кратки (*Брак по принуда*, *Графиня Д'Ескарбаня*) или недовършени (*Мелисерта*), други са сред ранните творби на Молиер, в някои от които младият драматург полага известни усилия за съобразяване с ограниченията на класицистичната театрална естетика (*Училище за мъже*, *Дон Гарсия Наварски*) или по италиански модел оставя място за импровизация (*Любовна досада*, *Брак по принуда*). Салонната и памфлетна комедия *Критика на Училище за жени* изобщо не предполага богато действие.

Разпределението на ремарките по видове ясно откроява групите на преобладаващите в корпуса ремарки – илокутивни, телесни и акционални. Най-многобройни са илокутивните, а най-малобройни – темпорално-локативните, като разликата между количествените стойности на тези две групи е близо

десетократна. Нашият анализ по-нататък се спира на всеки отделен вид и на ролята му за вписването на театралността в семиозиса на пиесите.

Представяме отделно и изследванията на броя и вида на ремарките в пиесите според броя на действията в тях. Като цяло с изключение на особения случай на ремарките в *Сганарел или Мнимият рогоносец* ремарките в пиесите в едно действие не са многобройни. В пиесите в три действия се наблюдават по-голям брой ремарки и важен относителен превес на телесните ремарки, пряко свързани с актьорската кинесика: изражения, жестове, мимики. Броят на ремарките в големите пиеси на Молиер в пет действия е относително най-висок, а превесът за пореден път е на илокутивните, следвани от телесните, либретните и проксемичните, което отново подчертава важното място и функции на илокутивните и телесните ремарки в корпуса на Молиер. Либретни бележки като особен тип ремарки в Молиеровите пиеси се откриват само в осем от общо 13 хибридни пиеси.

Въз основа на съпоставителното разглеждане на общия брой и разпределение на ремарките по пиеси констатираме гъвкавост и индивидуален подход в ремаръчната стратегия на Молиер според конкретните драматургични нужди във всеки отделен случай: подход, който най-добре допринася за отразяването във всеки драматичен текст на присъщата му театралност по различни и оригинални начини. На основата на така изведените общи характеристики и особености на ремарките в изследвания корпус във втората част от нашия анализ се спираме отделно на формите, функциите и ролите в семиозиса на пиесите на всеки от видовете ремарки като привилегирани носители на театралността.

Ситуиращи ремарки: Въвеждащи

Въвеждащите ремарки се разполагат в началото на пиесата, често непосредствено след списъка на действащите лица или в началото на първата картина от първо действие, или още, в началото на отделни картини в хода на пиесата. Те са необходими за очертаване на общия контекст на драматичното действие в цялата пиеса или в отделни нейни части. Подобно на темпорално-локативните, въвеждащите ремарки са изявено статични: те очертават рамка, но не вписват в нея действия и движения. Такова вписване се осъществява преимуществено с помощта на проксемичните, коментиращите (илокутивни и телесни) и акционалните ремарки. В комичния театър обаче динамиката на действието, намираща отражение и в сценографията, е определяща за самия жанр: това обяснява малкия брой въвеждащи ремарки в пиесите на Молиер, още повече че драматичните текстове могат да предават аспекти от латентната си театралност и с минимален брой въвеждащи ремарки или без такива, като в такъв случай контекстуализирането се осъществява по други начини.

Функциите на въвеждащите ремарки зависят от мястото и предназначението им. Периферните въвеждащи ремарки, разположени в началото на драматичната творба, функционират като елемент, експлициращ най-общо контекстуалната рамка, в която ще се развива действието, като задават първоначалните очертания, в които читателят да впише мисловната си представа за представлението. Те са необходими и полезни за изначалното вписване на театралността в прочита, но сами не могат да я обозначават адекватно и пълно, а задават само най-обща представа за контекста на пиесата. Вътрешните въвеждащи ремарки в началото на действие или на картина от пиесата изпълняват по-изявени конкретизиращи функции и подготвят семиозиса на възприеманите чрез текста сценични игри, като експлицират елементи от пиесата, които обикновено се излагат визуално на нагледа в представлението и са необходими за смислопораждането в хода на рецепцията (костюм, телесно или илокутивно поведение). Те имат по-пряко отношение към вписването на театралността, която контекстуализират и конкретизират, като с това улесняват нейната рецепция чрез текста на репликите и на други видове ремарки.

Ситуиращи ремарки: Темпорално-локативни

Темпорално-локативните ремарки посочват с повече точност и недвусмисленост времевите и пространствените параметри на отделни картини, реплики и действия на персонажи в рамките на картините. С това те надграждат и задълбочават контекстуализирането на драматичното действие, започнато от въвеждащите ремарки. Те също се отличават с основополагаща статичност и описателност, поради което присъствието им в драматичните текстове на Молиер е по-слабо дори от това на въвеждащите ремарки. Тези ремарки все пак могат да изпълняват по-изявени функции за вписването на театралността в текстовете, като контекстуализират речевите и кинесични поведения на персонажите, рамкират пространствено обусловените сценични игри и участват в семиозиса, като в определени случаи дори могат да допринасят за предаването на моралните послания в пиесите.

Ситуиращи ремарки: Проксемични

В групата на ситуиращите ремарки проксемичните, които указват движения и по-точно, премествания в пространството на персонажите, които не могат да бъдат изведени пряко от съдържанието на репликите, са най-непосредствено свързани със сценичната динамика. Те се вписват в продължение на локативните ремарки в задълбочаващия се процес на контекстуализиране на сценичните игри в текста. Особено изобилни са

проксемичните ремарки в пиеси, в които пространственото разпределение и преразпределение на персонажите е от ключово значение за семиозиса, като в *Сганарел или Мнимият рогоносец*. Нерядко проксемично съдържание се открива и в други категории ремарки под смесени форми (проксемично-илокутивни или проксемично-телесни), които изразяват едновременно движение и речево поведение, преместване в пространството и действия, жестове и мимики на персонажите.

Обобщеният поглед върху групата на ситуиращите ремарки откроява техни характерни черти като относителна немногобройност и статичност, които отслабват от въвеждащите към проксемичните ремарки. Последните вече се свързват пряко, нерядко се съчетават и дори понякога се сливат с динамичните ремарки от следващите две категории – коментиращи и акционални. Ситуиращите ремарки не са без значение за театралността и имат определен принос за нейното вписване и актуализиране в драматичните текстове. Докато въвеждащите и темпорално-локативните ремарки допринасят основно за контекстуализирането на драматичното действие и на сценичните игри, проксемичните ремарки подпомагат и очертават вписването на тези игри в сценичното пространство и са особено характерни за пиеси, включващи по-непосредствено обусловени от проксемиката театрални ефекти.

Коментиращи ремарки: Илокутивни

Илокутивните ремарки, които са най-многобройните в пиесите на Молиер, се подразделят в няколко подтипа. Някои илокутивни ремарки указват изрично четенето на писмен текст (бележка, писмо, договор и пр.) в хода на пиесата, като с това допринасят за по-недвусмисленото отграничаване на речевите фрагменти на диалозите от включените като цитати в тях разнообразни текстове и открояват функциите на тези добавени текстове във фабулата. Така те компенсират липсата на визуален наглед при прочита, въвеждат в контекста съответните реквизитни предмети и подготвят тяхното функциониране. Други илокутивни ремарки обозначават пауза в изказа или прекъсване на речта. Срещат се илокутивни ремарки, посочващи едновременното говорене на персонажите: те експлицират ефекти на словесното комично, които се възприемат чрез слуха в сценичната реализация на пиесите.

Много от илокутивните ремарки уточняват ситуационните параметри на речевия акт, които оказват въздействие върху комуникацията: монолог, диалог или апарт. Те изпълняват указателни функции, като насочват актьорите и читателите, и са особено полезни в сцени, в които участват повече от двама персонажи. Употребата им позволява нюансиране на комуникативната ситуация и прави възможни множество сценични игри и обрати в действието. Друга голяма подгрупа илокутивни ремарки посочва адресата на репликата или репликите. Такива ремарки са необходими за прочита, тъй като текстът е лишен

от неезиковите проксемични и жестомимични маркери за указване на адресата, които функционират в представлението. Макар да изглеждат до голяма степен с техническо естество, те изпълняват особено важна роля за вписването на театралността в текста и за адекватната ѝ рецепция чрез прочита, тъй като някои от най-динамичните речеве и сценични игри стават възможни единствено благодарение на тях. Другаде уточняването на адресатите в диалога допринася по-непосредствено за семиозиса на пиесата, например в *Тартюф*. Широкото присъствие и детайлността на илокутивните ремарки в пиесите на Молиер не само подпомагат рецепцията на драматичните обрати и на разнообразните сценични игри, но и вписват в драматичния им текст елементи от проксемиката и от актьорското изпълнение.

Коментиращи ремарки: Телесни

Групата на телесните коментиращи ремарки е втора по големина след илокутивните, но осъществява вписването на най-многобройни и най-богати белези на театралност в драматичните му текстове. Тези ремарки добавят към текста богати белези на актьорската игра в нейните различни телесни измерения: жестове, мимики и дикция, емоции и разсъдъчност, костюми, предмети и елементи от декора. Телесните ремарки имат най-пряка и видима връзка с вписването на театралността в драматичния текст, което осъществяват по множество начини.

Голяма част от телесните ремарки непосредствено експлицират актьорската телесна игра чрез действията на персонажите и особено чрез техните жестове, изражения и мимики. Изобилието на такива ремарки свидетелства за засилена жестовост в Молиеровата сценография, която се превръща в „запазена марка“ на изпълненията на Молиер в редица пиеси: тя е широко употребявана в *commedia dell'arte*, но е новаторски елемент на изпълнението в класицистичната комедия. Посредством различни вариации в тона и паравербални елементи като смях, плач, въздишки, прокашляне и пр. сценичната гласовост също намира място в текстовете.

Игрите чрез дикцията и гласа често са изразявани в текстовете чрез телесни ремарки. В пиесите, в които комичните ефекти са подкрепени от включването на речеве отрязъци на разнообразни езици или диалекти, това нерядко се отбелязва в ремарките. Най-разширената и подробно описана чрез телесни ремарки игра с гласа се открива в прочутата сцена с чувала в *Хитрините на Скапен* (III, 2). Телесните ремарки сравнително по-рядко могат да изразяват и прояви на емоционални състояния и рационални процеси у персонажа, както и динамични и статични разположения спрямо други персонажи (при последните обикновено присъства и проксемична компонента). В театъра на Молиер се срещат и умело дозирани ремарки, пряко или косвено свързани с физиологичната телесност. Такива ремарки експлицират сценични игри,

включващи премерено двусмислени намеци и охотно приемани от светската публика.

Част от обхватната група на телесните ремарки обозначава предметените прояви на телесността на персонажите посредством елементи от костюма, реквизитни и сценични предмети, елементи от декора, представеното чрез персонажа място и дори театралните машини, когато засягат пряко телесността на персонажите. Елементите от сценични костюми, които играят определена роля за развитието на действието или характеризират персонажите и допринасят за изграждането на техните характери, се отбелязват в драматичния текст и паратекст по различни начини: чрез ремарки, реплики, илюстрации. Те се характеризират със своята прецизност в назоваването и обозначаването на значими детайли от облеклото на персонажите. Реквизитните и сценичните предмети, които обичайно изобилстват в комичния театър, изпълняват няколко групи функции в комедиографията на Молиер. Някои реквизитни предмети като свързаните с телесната долница имат откровено комичен характер и предизвикват смях със самата си поява на сцената. Други изпълняват по-значими за семиозиса илюстративни и характеризиращи функции, като често обозначават характери и изразяват нагледно техните вкусове или мании. Трети обозначени с ремарки сценични предмети служат за основа и мотивация на конкретна сценична игра. Най-важната драматична функция се изпълнява от сценични предмети, които оказват въздействие върху основната част от главното действие или дори върху цялото главно действие в пиесата: такъв е злощастно изтървваният на земята портрет на Лелио в *Сганарел или Мнимият рогоносец*. Присъствието на някои важни за драматичното действие елементи от декора и на театрални машини, които се свързват пряко с телесността на персонажите, също се указват чрез телесни ремарки.

Акционални ремарки

Акционалните ремарки в корпуса на Молиер вписват в текстовете важни за развитието на фабулата действия, които не могат да бъдат изведени от текста на репликите. Тези ремарки са близки и до проксемичните, и до телесните със своята присъща динамичност и жестовост. Акционални ремарки присъстват в по-голямата част от пиесите, където броят им обикновено е умерен: това свидетелства за драматургичното майсторство на Молиер, който използва пестеливо и винаги на място акционални сценични елементи и изгражда комичните си ефекти преимуществено на основата на обрати в драматичното действие и множество разнообразни сценични игри, експлицирани с реплики и с телесни ремарки. Най-честото сценично действие, въвеждано с акционална ремарка, е боят под една или друга форма. Умереното присъствие на акционални ремарки в пиесите на Молиер убедително допринася за вписването в драматичния текст на важни за развитието на фабулата действия, но най-вече на

сценични игри, които поради своята невербална природа не биха могли да бъдат изразени чрез текста на репликите.

Либретни бележки

Във формулираната от нас категория „либретни бележки“ обединяваме всички бележки от ремаръчно естество, поясняващи аспекти на сценичността в контекста на свързването на елементи от различните изкуства в хибридните пиеси на Молиер. Те съчетават лаконичността и образността на сценичните указания, внасяни в текста чрез ремарките, с обстоятелната описателност на повествователния текст. Либретните бележки се откриват най-често в началото и края или само в края на действията, като в последния случай пряко съдействат за прехода към музикално-танцовите интермедии. Към тях нерядко се добавят и либретни бележки, експлициращи хода на спектакъла във включените в тялото на пиесата интермедии, които в отделни случаи са със сложна структура и фактически представляват полуавтономни миниспектакли. Съдържанието на либретните бележки е описателно и обяснително. Те разказват с изобилни подробности и пояснения сценографията и изпълненията в интермедиите и във вградените миниспектакли.

Либретните бележки предават важни и детайлни аспекти от театралността на цялото представление, като това нерядко се осъществява (частично или изцяло) извън собствения текст на пиесата. В тях понякога се откриват ценни указания за сценографията и проксемиката на включените в хибридните пиеси елементи от други изкуства в рамките на пиесата. Някои от либретните бележки се отличават с голяма прецизност и фактически представляват преразказ с езикови средства на танцова и музикална изразност. Либретните бележки често включват и по-кратки или по-детайлни указания за декора, с което целят да подпомогнат въображаемата представа за спектакъла. Повествователното и описателно естество на някои от тях намира израз в цели малки разкази, в които освен подробните и прецизни указания за различни сценични детайли ясно се долавя сюжет и изрична последователност във времето.

Либретните бележки добавят към драматичните текстове на Молиер белези на театралност, които принадлежат основно към вградените в тях музикално-танцови интермедии, а не толкова към сценичната реализация на драматичното действие. Все пак тези непреки белези на театралност допринасят за общия театрален контекст на пиесите. Те са и ценни свидетелства за великолепието и размаха на дворцовите спектакли, в които и за които са създадени по-голямата част от хибридните пиеси на Молиер.

Авторов ремаръчен метадискурс

Анализът установи и наличието на особена категория ремарки в драматичните текстове на Молиер, притежаващи специфични тълкувателни и оценъчни измерения. Немногобройните примери за такива ремарки недвусмислено свидетелстват за позицията на автора, намерил за нужно и важно да я изтъкне пред читателите на пиесата си до степен да ориентира недвусмислено тяхната рецепция. Такива се откриват основно в *Тартюф* – „Това го говори слугиня“ (*Тартюф*, I, 2) и „Това го говори злодей“ (*Тартюф*, IV, 5). Драматургът за първи и последен път се намесва с тълкуване и имплицитна оценка на персонажите си в тези две ремарки, като по този начин продължава започнатото в предговора обосноваване на моралния си проект в нея. Тези ремарки свидетелстват не само за усилията на Молиер да впише в своите текстове най-значимите елементи от тяхната сценична реализация, но и за желанието му най-важните смислопораждащи аспекти в пиесата, които изтъкват моралните послания в нея, да бъдат правилно разбрани, а не изкривени за пореден път от злонамерените му критици.

Реплики и театралност

В съответствие с принципите на класицистичната естетика единствено диалозите в пиесите имат мисията да изразяват аспекти на театралността, докато използването на ремарки не се поощрява. В текстовете на Молиер също присъстват белези на театралност, умело вписани в репликите и диалозите на театралния текст. Те ситуират театралното събитие, като го вписват в присъщия му контекст чрез отправки към елементи от декора, костюми и различни сценични предмети, предлагат подобно на ремарките и често успоредно с тях илюкутивни уточнения и участват заедно с ремаръчния дискурс в експлицирането на разнообразни сценични игри. Важна и значима за семиозиса на пиесите особеност на бележите на театралност в репликите и диалозите е тяхната допълнителност и понякога дори редундантност спрямо ремарките, както и ефектите на синергия, които съвместното им функциониране поражда.

Вписване в контекста на театралния спектакъл: декори, костюми, сценични предмети

Указанията в реплики, свързани с контекстуализирането на декора, не са нито особено чести, нито особено прецизни в пиесите на Молиер. Обикновено драматургът поднася отделни значими детайли, които подсказват, а не налагат императивна въображаема представа за декора. В повечето от пиесите му декорът не е особено усложнен и често се свежда до улица и дом, пред и в който

се разиграват основните сюжетни действия. Сценичните предмети присъстват в текстовете не само чрез ремарките, а (в съответствие с класицистичната естетика на театъра) нерядко се вписват в текста именно чрез репликите или още, съчетано и последователно и чрез ремарки и реплики. Елементите от сценични костюми, значими за драматичното действие и в по-общ план за театралния семиозис, както и предрешванията на персонажите най-често се откриват указани именно в репликите. Чрез назоваване на отделни знакови за персонажа детайли от костюма репликите допринасят за въображаемата представа на читателя, която едновременно насочват и освобождават от прекомерната еднозначност на недвусмислените и детайлни описания.

В репликите се откриват и ясни позовавания към реквизитни и сценични предмети, изпълняващи разнообразните функции, изведени в анализа на телесните ремарки. В тях също се срещат свързани с телесната долница предмети, предизвикващи смях. За правдоподобността на сцените и по-добрата им контекстуализация при прочита съдействат някои сценични предмети с еднократна поява в действието. Характеризиращите персонажите функции на сценичните предмети нерядко се осъществяват чрез репликите. Сценичните предмети, функциониращи като повод и основание за разнообразни сценични игри, обикновено са обозначавани редундантно и с ремарки, и с реплики, като по този начин присъствието им на сцената и функциите им в играта са изрично подчертани. В някои пиеси въведените с реплики сценични предмети изграждат централна по въздействието си сценична игра, която понякога се налага като метафоризираща цялата творба: такива предмети са панделката на Агнес от *Училище за жени* (II, 5) или чувалът на Скапен от *Хитрините на Скапен* (III, 2).

Илокутивни функции на репликите

Репликите не по-зле от ремарките могат да изразяват вписаните в тях белези на театралност чрез различни илокутивни маркери. Така посочването на сценични предмети най-често се въвежда с показателни прилагателни или местоимения. Репликите по естествен начин обозначават паузи в изказа или прекъсвания на речта, изразявани визуално чрез многоточие и евентуално чрез синтактична или смислова непълнота на изказа в прекъснатата реплика. В тях обаче няма как да бъде обозначено едновременното говорене на персонажите, което налага използването на ремарки при такива езикови игри.

Успоредно с ремарките репликите също могат да указват дали се касае за монолог, диалог или апарт, или още, за различни съчетания между тези речеви ситуации. Макар да не са толкова ясни и недвусмислени като даваните чрез ремарките, техните означения предлагат достатъчно добър ориентир за начина на изказване на репликата. Посочването на адресата на речта също става и чрез репликите, обикновено чрез пряко обръщение. Когато адресатът в рамките на изказването на един и същ персонаж се сменя, това може да бъде отбелязано и

само с езиковите средства на репликите, но по-често се среща съчетаното обозначаване с реплики и с ремарки. В такъв случай обикновено ремарките са допълнително добавени и тавтологични, като изпълняват литературизиращата функция да експлицират загатнатото в репликите. Илокутивните указания като специфични белези на театралност в текста могат да бъдат успешно давани и в репликите, независимо че се срещат сравнително по-често въведени чрез ремарки или чрез съчетаното действие на реплики и ремарки.

Темпорално-локативни и проксемични функции

Театралната телесност на персонажите се долавя пряко в тяхната локализация и положението им в пространството, които се обозначават в текста не непременно и не винаги с ремарки; нередко това се осъществява и чрез реплики. Така в немалко пиеси се срещат реплики, нареждащи на слугите да донесат столове, което имплицитно подсказва, че персонажите сядат. Означенията на времеви параметри са сравнително по-редки и обикновено отпращат към необичайно за дадено действие време, най-вече към нощни сцени. Влизането и излизането на персонажи традиционно се поясняват и в репликите, обикновено под формата на възклицания, анонсиращи появата или излизането им.

Сценични игри

Очаквано репликите съдържат най-много и най-богати указания за разнообразни словесни, проксемични и кинесични сценични игри, които често са подкрепяни и допълвани с добавени ремаръчни пояснения.

Игри с гласа. Ритъмът на говора и вариациите в гласа и в интонацията характеризират персонажите и подпомагат въображаемата представа за тях. Те намират място в драматичния текст и чрез репликите, понякога в съчетание и с други телесни указания, също засягащи мимиката на персонажите. Вариациите в гласовото поведение (смях, плач, различни възклицания) се обозначават в диалозите със съответни междуметия, а контекстуалната им обусловеност допринася за адекватното им възприемане. Игрите с гласа могат да се изразяват и в наподобяване на нечий глас: тогава почти винаги имитираната реч е обозначена визуално с курсив в текста за по-лесното ѝ възприемане при прочита, лишен от възможността за слухово отграничаване на тембъра и интонациите.

Жестомимични игри. Галантното вдъхновение на Молиер намира израз във важното място, отредено в неговите пиеси на светските социални ритуали, най-често изразяващи се в любезности и разговори между удобно седнали персонажи. Приветствията и в по-общ план проявите на светска учтивост имат съществена роля за сценичната динамика и участват пряко в

семиозиса на пиесите. Те се обозначават както с реплики, така и с ремарки, а нерядко и съчетано. Молиер често използва нарушенията на приветствените ритуали, за да осмее някои от персонажите си, показвайки тяхното несъответствие на общоприетите норми на светска учтивост. Всички герои, които не владеят или които изрично отхвърлят светските маниери, изявяват с това своята маргиналност и несъответствието си на облика на почтения светски човек. Светската приветствена жестовост се превръща в сценична игра в граничните си проявления, гради ефекти на комичното и участва в семиозиса на пиесите, докато същевременно допринася за вписване на добре познатите си визуални измерения като знаци за театралност в текстовете. Засилената жестовост в комедиите на Молиер е негов оригинален принос в класицистичната драматургия (Chaouche 2001: 187). Жестовостта нерядко се съчетава и с мимическа игра и това по изричен или имплицитен начин намира израз и в ремарките.

Мимическият съпровод на репликите, изразяващи бурни и силни преживявания, може да бъде имплицитно подсказван от самото им съдържание. Особено показателен в това отношение е текстът на *Училище за жени*. Колебанията, подозренията и страданията на ревнивия и обсебващ главен герой Арнолф, които според множество свидетелства са намирали израз в живата и активна мимика на изпълнителя на ролята – Молиер, в прочита са подсказани от съдържанието на репликите му. Мимиките на персонажите традиционно намират изява и чрез репликите, с които едни персонажи коментират изражението на други.

Обичайни акционални функции. Репликите естествено назовават и изразяват действията на персонажите в пиесите и с това изпълняват присъщите на театралния текст деиктични и акционални функции. В тях са обозначени множество обичайни действия като посочване на предмет или на персонаж, подаване и приемане на предмети и често на пари. Учтивите жестове също са отразени в репликите: поздравления, сваляне на шапка или реверанс, стандартни приветствени думи оформят за читателя (и в особено голяма степен за съвременния на Молиер читател) актуалния контекст на пиесата и му дават възможност да визуализира по-лесно действието. По-изразено динамичните действия естествено намират текстово вписване в репликите.

Молиер подхожда творчески към самото изграждане на текста на репликите в своите драматични творби. В сравнение с драматургичната практика на неговото съвремие този текст е сравнително облекчен откъм вътрешнотекстови указания в съответствие с класицистичните норми и се отличава с основополагаща устност и естественост, което увеличава неговата правдоподобност и ефектите на „щрихи от натура“, които той грижливо създава и поддържа. Изразяването на театралните действия чрез репликите е обичайна практика за драматичните текстове, насърчавана и изисквана в класицистичната театрална естетика, и не представлява никакво особено новаторство в Молиеровото драматургично творчество. Новите и обогатени аспекти на

вписаната в репликите театралност в неговите драматични текстове се откриват предимно на равнището на динамиката на действието и жестомимичната актьорска игра, които се долавят в тях.

В обобщение: белезите на театралност в текстовете на Молиер

Анализът на белезите на театралност в драматичните текстове на Молиер изведе на преден план редица важни техни особености. Установихме, че преобладаващите белези на театралност са вписани в текстовете с помощта на ремарки. Статистическото изследване на ремаръчния корпус свидетелства за сравнително рядка употреба на статичните ситуиращи ремарки и определяща роля на динамичните коментиращи (илокутивни и най-вече телесни) ремарки за предаване на разнообразните сценични игри в текста. Илокутивните ремарки, обозначаващи различни аспекти на илокутивното поведение на персонажите, подготвят и контекстуализират с точност динамичните сценични игри, актуализирани чрез многообразието и богатата функционалност на телесните ремарки.

На равнището на актьорската реч също се отбелязва определяща роля на репликите, изразяващи именно сценични игри, основани на жестомимичната динамика. Те са най-често срещани, най-богати и разнообразни в пренасяните чрез тях белези на театралност в текста. Театралността, която се вписва в репликите, функционира при прочита и като експлицира аспекти на сценичното изпълнение, трудно предаваеми с ремарки, като различни гласови и жестомимични игри. Репликите допринасят особено много за изявяване в текста на елементите на театралност, пряко свързани с актьорската игра и индивидуалното актьорско изпълнение. Молиер по оригинален и новаторски начин е възприел, въвел и утвърдил в своя театър изразителните мимически игри като привилегирован начин за игрово театрално отразяване на емоциите и преживяванията на своите персонажи.

Белезите на театралност в репликите често функционират съчетано с тези в ремарките, като внесените чрез тези два текстови пласта елементи на театралност се уточняват и подсилват взаимно в плодотворна синергия. Тази допълнителност се отбелязва в множество насоки, най-вече при общото контекстуализиране на драматичния текст като театрална пиеса, реализирана в представление, чрез уточнения за декори, костюми и предмети, но и в отбелязването в текста на различни други сценични аспекти, особено локативни и проксемични. Репликите по естествен начин съдържат указания за различни сценични действия, като с това изпълняват акционални функции.

Докато за сценографията на класицистичната трагедия е присъща относителна, но ясно доловима статичност, а класицистичните комедии, макар да залагат донякъде на сценичните игри, също не са изявено динамични, в своята комедиография Молиер залага в много голяма степен на сценичната динамика

и на изявената ѝ визуалност. Нещо повече, той съумява да включи сценичните игри не само в представленията, но и в текстовете на комедиите. Това е значимо новаторско постижение на Молиер в класицистичната драматургия.

Глава 5. Драматургични похвати, новаторски драматични форми и театралност

Някои драматургични похвати и структури, използвани от Молиер, са особено плодотворни за вписването на белези на театралност в драматичните му текстове. Такива са разнообразните похвати за засилена театралност и структурният похват „театър в театъра“. Тези похвати въздействат върху драматичната творба в нейната цялост и не се ограничават само в един от текстовите ѝ пластове. Поради това ги разглеждаме в отделна глава като особени аспекти на текстовата театралност. В същата тази глава и отново предвид цялостното им въздействие включваме и преглед на новосъздадените от Молиер хибридни драматични форми, включващи в театралната пиеса елементи от други изкуства, с оглед на особено важните им функции за театралността.

Засилена театралност и театър в театъра

Засилената театралност е общ подход, чрез който театралната природа на драматичната творба се извежда на преден план и се изтъква изрично като такава. Това се постига най-често с недвусмислени отпратки към драматични корпуси и към различни театрални практики. Чрез похватите за засилена театралност у зрителя на представлението и у читателя на текста се създават ясни очаквания за многообразие на проявите на театралност и се задава общ сценичен хоризонт на творбата и на нейния семиозис.

Театърът в театъра може да се разглежда като частен случай на засилената театралност, развита до обособена структура със свои присъщи функции в семиозиса. Тази плодотворна драматична техника, особено ценена и използвана в бароквата театрална естетика, възниква и се утвърждава в театралната практика в годините, в които театърът се превръща в най-предпочитаната форма на артистична експресия в Западна Европа – между края на XVI век и първата третина от XVII век. Барокът като естетика, която привилегирова театралността и илюзията, смесването и обединяването на

разнородното, пищното великолепие и постоянната промяна, е особено благодатна почва за неговото развитие. Философският топос за *theatrum mundi*, пренесен от древността и през средновековието до ренесансовите търсения на хуманистите, подкрепя и сублимира концепцията за театър в театъра: ако светът е театър (бил той театър под погледа на Бога или просто театър на абсурдното суетене на хората), то театърът е включен в театъра на света, а значи е театър в театъра.

Театърът в театъра е драматична структура, основана върху раздвояването. В определен момент от драматичното действие пиесата включва в себе си друга пиеса или фрагмент от друга пиеса. При това се осъществява и смяна на драматичното равнище, като персонажите се подразделят на актьори и зрители в новото драматично действие без връзка на непрекъснатост между включената и включващата пиеса. Театърът в театъра е налице, когато част от изпълнителите на пиесата-рамка са и зрители на включената пиеса; този критерий го разграничава от много популярните в комичните пиеси ролеви игри. Театърът в театъра се отличава и от похвата за огледална композиция *mise en abyme*, който изразява самоотразяването, оглеждането на творбата в друга творба, вградена в първата; при това в главното повествование се включва друго повествование, което възпроизвежда цялостно или частично действия или теми от първото. В театъра в театъра обаче вградената пиеса не възпроизвежда цялостно или частично пиесата-рамка.

Като драматична техника с богати възможности и въздействия върху семиозиса на пиесите театърът в театъра е особено привилегирован начин за вписване на театралността в драматичния текст. Чрез прилагането на този похват в драматичния текст посредством словесни средства се разкриват същността на театралността и начините на кодиране на ситуацията в театралния феномен. Като изобличава крехкостта и неустановеността на границата, разделяща театър и реалност, театърът в театъра води до подсилване на значенията и на условността на драматичното произведение, както с право отбелязва Швъонтек (Świontek 1986: 106-107).

В глава 5 се анализират основните модуси на вписване на засилената театралност и на използването на похвата театър в театъра в комедиографията на Молиер, техните функции и приноса им за семиозиса на пиесите в светлината на рецепцията на театралността чрез прочит на драматичните му текстове.

Автореференциалността, намираща израз в скрити или явни отпратки в дадена пиеса към други пиеси от корпуса на Молиер, е форма на засилена театралност, която може да се разглежда и като гранична, зачатъчна форма на театър в театъра. Нейните функции са важни за вписването на театралност в текста: чрез автореференциалността пиесите изрично се включват във вече известния корпус от драматични произведения на Молиер и се утвърждават като съобразни с него, включително с изявената си театралност.

Вторият значим модус на реализиране на засилената театралност и нейния привилегирован похват театър в театъра се опира на преки **отпратки към театралната практика**. Тези отпратки вписват в пиесата референции към драматургични елементи или похвати, като чрез тях изтъкват нейната принадлежност към театъра като изкуство и като професионална практика и подготвят употребата на техниката театър в театъра. Елементи на този модус на засилен театралност откриваме и във включването в пиесите на **конкретизации на професионалната театрална практика**. Това се постига чрез временно поемане на изрично театрални професионални функции (режисьори, актьори) и упражняване на присъщо театрални практики (репетиции) от персонажите. В немалко пиеси се открива временно и краткотрайно съчетаване на ролята на персонажа в пиесата с функции на театрален режисьор, който дава указания на друг персонаж как да изпълни определена роля и дори репетира с него. Същевременно редица персонажи могат да изпълняват временно в пиесите освен своите функции и функциите на актьори: тук границата между „ролеви игри“ и театър в театъра е смътна и често трудно определима. Похватът на отправяне на реплики към публиката функционира чрез сценична игра на основата на моментно нарушаване на илюзията на театъра и също представлява начин за преутвърждаване на театралността на драматичния текст.

Театралността присъства по изявен начин в текстовете на Молиер и чрез различни ролеви и сценични игри, които, макар не винаги да се осъществяват стриктно чрез похвата театър в театъра, съдействат за проясняване и подсилване на образа на театралната практика, който се излъчва от така обогатения с белези на театралност текст. Засилен театралност се открива и в няколкократно използваните в пиесите на Молиер сцени с публични рецитации на стихове. Освен като отражение на популярна социална практика, рецитациите могат да бъдат интерпретирани и като миниатюра на театрален спектакъл и неговата рецепция: в тях има изпълнител, зрители, рецепция и критична оценка. Публичните рецитации изпълняват свои присъщи функции в пиесите и допринасят за техния семиозис по различни начини, докато същевременно изтъкват театралния си характер и с това и театралността на творбата, в която са включени.

Обхватно присъствие на театралност и на театър в театъра. Утвърждаването на всеобщата театралност в творчеството на Молиер е постоянно протичащ процес, който намира особено успешни реализации в последните му няколко пиеси. Още първата пиеса на Молиер, представена пред парижка публика – *Смешните прециозни* – предлага богата и наситена театралност, постигната чрез различни способности, включително чрез театър в театъра. Друга пиеса с всеобхватна театралност е *Хитрините на Скапен*. Триумфална комедия на един герой, тя цялата се крепи на плещите на хитреца Скапен. Театралността е негова основна характеристика и в хода на пиесата той виртуозно упражнява всички театрални професии. В групата на късните хибридни комедии на Молиер *Господин дьо Пурсоняк* заема особено място по

отношение на наситеността си с театралност чрез похвата театър в театъра, а в една от интермедиите на друга хибридна комедия – *Щедрите влюбени* – е вписан цял напълно автономен миниспектакъл: галантен музикален пасторал със собствени действащи лица и своя самостоятелна интрига. По подобен автономен начин се представя и заключителната част от *Буржоата благородник* – големият *Балет на нациите*. *Графиня Д'Ескарбаня* извежда на преден план връзката между театъра и живота, аспектите на театралност и в двете области и трудно поддаващата се на долавяне и определяне граница между илюзията и реалността.

Засилената театралност чрез театър в театъра изпълнява особено интересни функции за семиозиса в две комедии балети, чиито централни персонажи споделят много общи черти – *Буржоата благородник* и *Мнимият болен*. И двете представят герои, обсебени от своя идея фикс и изпаднали в пълно заслепление за реалността, samozазидани в своята лудост и опитващи се да я проектират и върху околните. Театърът и театралната игра за тях се превръщат в панацеята в свят на илюзии, заблуди и игри.

Метадискурс върху театъра. Театралността има засилено присъствие в текстовете на двете комедии памфлети на Молиер, които представят не толкова театрална игра в стриктния смисъл на думата, колкото говорене за театъра под формата на дискусии (*Критика на Училище за жени*) или на театрални репетиции (*Версайски експромт*). Молиер не е формулирал своя стройна и систематизирана театрална поетика; на различни места в и около своите пиеси той засяга отделни нейни аспекти, без при това да си поставя за цел системно изложение. Дори в пиесите си памфлети обаче той поставя на първо място театрализирането, а не теоретизирането. В *Критика на Училище за жени* драматургът театрализира възможния естетически дебат, като превръща в негови участници комични театрални персонажи с черти на типове, които вписва в реалистично обкръжение, докато в същото време си осигурява подкрепата на публиката, която категорично не желае да се идентифицира с тях. *Версайски експромт* залага изцяло на театрализирането за своя семиозис, като избира да утвърди именно театралността чрез представяне на професионалната театрална практика. В центъра на *Версайски експромт* е поставен самият Молиер в качествата му на автор, режисьор и актьор, които той редува и наслажда в хода на цялата пиеса. Театърът в тази пиеса е утвърден като живот, начин на съществуване, върховно основание и най-висш гарант за правилността на професионалните и морални избори на драматурга. Пиесата зазвучава като кредо на човека, който живее в, чрез и за театъра, чиито ценности категорично утвърждава.

В обобщение засилената театралност и използването на похвата театър в театъра са присъщи на Молиеровото драматургично творчество и намират изява както в сценичните реализации на пиесите му, така и при възприемането им чрез прочит. Тези похвати допринасят по категоричен и изричен начин за утвърждаването на театралността в текстовете. Чрез отпратките към

драматичния корпус на Молиер и към театралната практика като цяло пиесите заявяват своята присъща театралност. Прякото приобщаване на публиката към театралната илюзия чрез временното нарушаване на условността на фикцията и вградените в редица пиеси миниатюри на представления, сублимирани в публичните рецитации на стихове, допринасят за семиозиса на творбите и за убедителното разкриване на моралните им послания. Пиесите с изявена и обхватна театралност, постигната и чрез широкото използване на похвата театър в театъра, представят всеобща и всеобхватна театрална игра и с това се вписват в популярната концепция за *theatrum mundi*. Раздвояването и подвижността на функциите на персонажите, временно изпълняващи театрални функции на сценаристи, режисьори, актьори или зрители, извеждат на преден план илюзията в театъра, като открояват и нейната условност и изменчивост, отражение на всеобщата илюзорност в света. Дори в комедиите памфлети на Молиер метадискурсът за театъра е фундаментално и творчески театрализиран.

Театралност в хибридните пиеси на Молиер

Практически половината от пиесите на Молиер (13 пиеси от общо 30) не са еднородни драматични творби, а съчетават комедията с елементи от други изкуства, най-вече с музикални, песенни и танцови изяви в различни съотношени помежду им. Ние ги обозначаваме с наименованието „хибридни пиеси“, като с този термин указваме смесването на елементи от различни изкуства в тях, без изрично да определяме относителната им тежест, както прави често употребяваният от критиката термин „комедия балет“.

Трудът разглежда **основните насоки в критическата рецепция** на хибридните пиеси, започнала едва в началото на XX век, като отбелязва най-важните ѝ достижения като изтъкване на необходимостта от интердисциплинарен подход към тези творби (Карр 1991, Louvat 2001), наложителност на контекстуалния им прочит и оригиналност на съставното им естество и на успешната симбиоза на изкуствата в тях (Mazouer 2006-a). По-нататък са изведени **общите характеристики на хибридните пиеси** на Молиер: те нерядко са създавани в съавторство, структурата, композицията и тематиката им са съобразени с големите спектакли, в които са включени, характерни за тях са музикално-балетни интермедии с различни параметри, но с редица общи черти, а визуалната съставляваща в тези пиеси е особено силно изразена. Налице са и особено благоприятни **предпоставки за създаването** на този особен смесен вид театрален спектакъл от Молиер. Още от края на XVI век френският двор познава дворцовия балет, който не е подчинен на строгите правила на класицистичната театрална естетика, а черпи забележителните си естетически въздействия от бароковия танц и неговата впечатляваща и пищна визуалност във вълшебно и богато на илюзии обкръжение. Като придворен драматург и ръководител на театрална труппа Молиер практически постоянно е

ангажиран в подготовката и осъществяването на развлекателните програми за мащабни дворцови празници, чиито формати позволяват и дори насърчават смесването на театрални и танцови сцени.

Чрез създаването и използването на различни драматургични подходи в хода на разработването на оригиналните си хибридни пиеси Молиер осъществява ясно проследим **преход от съчетаване на елементите от отделните изкуства към сливането им в единен спектакъл**. Новаторските резултати от оригиналните му драматургични експерименти за постигане на естетическо равновесие и хармонично, синергично въздействие на елементите от различните изкуства в новата драматична форма намират отражение в особено богатата и разнородна синкретична театралност в текстовете на тези пиеси. Този преход не е хронологично обусловен и не чертае праволинейна траектория. В хода на работата си по новосъздадената театрална форма Молиер експериментира с различни варианти на комбиниране на елементи от музиката, танца и вокала с драматичните творби. Нашият анализ откри в тях няколко основни насоки, на които се спира в перспективата на приноса им за вписването на театралността в драматичните текстове:

Съчетаване. Първият етап от развитието на Молиеровите хибридни пиеси се характеризира със съчетаването на драматични и музикално-танцови елементи в рамките на едно представление. Връзката между тях може изцяло да липсва, както при някои „подвижни“ пролози, които могат да бъдат отделени от пиесата, без единството ѝ да пострада особено от това (например този на *Любовта лекар*). В повечето случаи връзката между елементите от различни изкуства в творбата е набелязана, но все още е много слаба. Още в първата хибридна пиеса в три действия *Досадниците* вече се наблюдава вписана и допълнителна, не изначално драматична театралност. Белези за тази допълнителна театралност се откриват в паратекстуалното *Предупреждение*, в което Молиер намира за важно и необходимо да привлече вниманието на читателите към новосъздадената драматична форма и да обоснове възприетите в нея драматургични избори и решения. Театралността в *Досадниците* се обогатява и посредством включените в пиесата кратки интермедии, представени чрез описателни либретни бележки – още едно нововъведение в оформянето на театралния текст като печатно издание. Пищният пролог с вокални и танцови изпълнения на митологични персонажи, който отлично се вписва в традициите на дворцовите балети, остава почти без връзка със съдържанието на комедията, но за сметка на това някои от балетните сцени в трите балетни интермедии след всяко действие, „съшити“ с комедията по израза на самия Молиер, са тематично и хронотопно свързани с обединителната нишка в нейните епизоди. Серийната структура на *Досадниците*, която Молиер заема от естетиката на *commedia dell'arte* и творчески адаптира за своята пиеса, сама по себе си благоприятства изявена и динамична театралност. Тази структура е характерна и за дворцовия балет, в който обикновено сцените са самостоятелни, рядко и хлабаво свързани тематично или в общ сюжет.

Смесване. Вторият важен етап в разработването на новосъздадената хибридна драматична форма надхвърля механичното съчетаване на елементи от различни изкуства и постига в различна степен тяхното смесване чрез по-тясно и хармонично свързване на драматичното действие с музикално-балетните интермедии. *Принцесата от Елида* бележи прехода в осъществяването на творческото обединяване на изкуствата в театралния спектакъл. В тази пиеса интермедииите са обединени в хлабава серийна интрига. Те не оказват въздействие върху основното действие, но имат по-тясна връзка с него, доколкото представляват дискретно отражение на важни мотиви от това действие. Интермедииите ясно отбелязват връзката си с комедията и чрез общия и за двете драматични структури персонаж на Морон, който осигурява прехода и връзката между двата свята, изобразявани в тях. Комичното естество на тези интермедии, които развличат и разнообразяват в общия галантен и пасторален контекст, е още един важен новаторски аспект в хибридните пиеси. Тук комичното за първи път излиза от самата комедия, за да завладее и изпълни интермедииите, в които се разгръща с пълни сили. Изданието на *Принцесата от Елида* съдържа и важни допълнителни указания за театралността на спектакъла. „Смесване“ между драматични и балетно-танцови и музикални елементи като по-напреднал етап във взаимното им обвързване в единен спектакъл се наблюдава и в редица други хибридни пиеси на Молиер.

Свързване. Следващият етап във все по-тясното интегриране на драматичните, музикално-песенни и танцови компоненти на хибридните пиеси на Молиер се характеризира с увеличено място и значение на музикалните и танцови интермедии и все по-органичното им преплитане с драматичната съставляваща в спектакъл, изначално замислен като хибриден. *Брак по принуда* бележи преминаването от съчетаване и смесване на елементи от спектакъла, принадлежащи към различни изкуства, към многосъставния хибриден спектакъл с по-силна свързаност между отделните му части. Този спектакъл намира успешни реализации в цяла поредица от хибридни пиеси на Молиер, които се отличават с тясно вплитане на музикално-танцовите интермедии в действието, като *Господин дьо Пурсоняк*, *Мнимият болен* и др.

Органичен спектакъл. *Буржоата благородник* бележи най-завършения етап в развитието на богатите на театралност хибридни пиеси на Молиер с органичната и хармонична връзка, която осъществява между комедията и балета. В тази „комедия балет“, както сам Молиер я обозначава, драматичните и музикално-танцовите части са неделимо вплетени една в друга и функционират заедно в семиозиса. Интермедииите не само са тематично близки на действието, въведени и мотивирани в драматичните реплики, а са пълноправни и функционални части от театралното действие. Включени традиционно в края на всяко действие, в текста на пиесата те са предшествани или следвани от кратки тематично и смислово свързани с тях и с фабулата музикални и вокални изпълнения, които ги мотивират и изтъкват естествената им и богата театралност. Макар турската церемония и *Балетът на нациите* в края на пиесата да притежават изразени характеристики на музикално-танцови

спектакли в спектакъла, те не водят до механичен превес на балета над комедията, а напротив, до още по-тясно спояване между комедията и балета, които в *Буржоата благородник* се свързват органично в едно цяло.

Използването на похвата театър в театъра е особено плодотворно в хибридните пиеси, където действието му се подпомага и от необходимостта от включване на музикално-танцови и песенни интермедии заедно с техния присъщ хронотоп, който невинаги съвпада с този на комедията. Театърът в театъра може да се вгражда дори вътре в самите интермедии: тогава част от персонажите в тях се превръщат в зрители и изрично се обозначават като такива.

В обобщение развитието на функциите на интермедиите в хибридните пиеси свидетелства за все по-успешното вписване на тяхната особена „спектакловост“ в творбите на Молиер като **синкретична театралност**. Първоначалното *съчетаване* на интермедиите с комедиите оставя включените музикално-танцови елементи почти самостоятелни по отношение на драматичното действие, макар все пак да свидетелства за усилие за постигане на правдоподобни със своята естественост въздействия. Последвалото *смесване* между музикално-танцовите и драматичните елементи се осъществява чрез известна близост и дори понякога смътно отразяване на мотиви и елементи от основното действие в интермедиите, без обаче те да участват в това действие. *Свързването* им бележи следващ важен етап, в който интермедиите вече са включени в действието и са подготвени и мотивирани от драматичните диалози, като понякога могат и да допринасят за открояване на моралното послание или подкрепяните ценности. *Взаимопроникването* между драматичната пиеса и нейните музикални и балетни интермедии намира израз в силна взаимна връзка и обусловеност, както и в равностойно участие в изграждането на семиозиса на творбата. Двете големи бурлескови церемонии в *Буржоата благородник* и в *Мнимият болен* са органично вписани в драматичното действие, докато същевременно осъществяват наситен с хибридна и синкретична театралност полиморфен и полифоничен спектакъл, който не само обогатява ефектите на нагледа, но внася полифония и в семиозиса на пиесите.

Либретата и описанията на големите спектакли, в които са включвани част от тези пиеси, представляват елементи от паратекста им, схващан в по-широк смисъл, който Женет определя като епитекст: паратекст, разположен около и извън творбата (Genette 1987: 10). Като предлагат подробни описания на целия ход на спектакъла, либретата позволяват прочитната му рецепция, макар и в несвършена и частична форма. Те допринасят за необходимото контекстуализиране на рецепцията на Молиеровата пиеса и подкрепят по-широкото разпространяване на основния търсен в тези спектакли ефект за утвърждаване и преутвърждаване на великолепието и величието на френската монархия.

Оригиналността и новаторството на Молиер в създаването и разработването на този жанр намират израз във все по-хармоничното спояване на елементи от различните изкуства на спектакъла в единното цяло на тоталния спектакъл. Важен негов принос е и разработването и развиването на комични интермедии в галантни спектакли. Такива интермедии стават новаторско място на комичното развлечение, обичайно вписано в действията на комедията.

Глава 6. Устни текстове и театралност

Драматичният текст е само твърдяно единен (Thomasseau 2005); той винаги функционира под множество форми и видове, всяка от които съответства на определен етап в хронологията на неговото създаване и съдържа определени белези на присъщата ѝ театралност. Нерядко съществуват негови различни варианти във времето, които понякога се отличават значително едни от други (като трите текста на *Тартюф*, от които за съжаление познаваме само последния).

В глава 6 анализът търси особени белези на театралност чрез новаторски съпоставителен анализ на оригиналните първи издания на Молиер с редица издания, които не са подготвени за публикация от автора и които произхождат от транскрипция на устен текст, възприет от представление на съответната пиеса, или от актьорски/авторски необработен за публикуване ръкописен екземпляр от текста, който също се отличава с основополагаща устност. Наричаме ги обобщено „устни текстове“. Повечето такива текстове се откриват в пиратски издания на Молиерови пиеси, каквито изобилстват още приживе на драматурга. Някои от тях предлагат текст, записан непосредствено от представление от лице, различно от автора, и съответно снабден с паратекстуален и ремаръчен апарат на основата на рецепцията на пиесата чрез представлението, а не от официалното ѝ печатно издание. Благодарение на това такива текстове нерядко съдържат по-изявени (и във всички случаи, различни по вид и ефекти върху семиозиса) белези на театралност в сравнение с официалните им литературизирани издания.

Като въведение към съпоставителния анализ на успоредни издания трудът предлага кратко представяне на важната за изследването проблематика на издателската дейност и изданията на Молиер в неговото съвремие.

Издателската дейност през втората половина на XVII век във Франция е едновременно регулирана (с кралски разрешения за печат и цензура) и стихийна (с многобройни пиратски издания в провинцията и в чужбина). Тя

облагодетелства основно издателите, които са и разпространители на печатната продукция, и изобщо не познава и не зачита понятието за авторско право. Интересът на издателите към произведения на популярни автори води до многократни опити за тяхното издаване чрез заобикаляне на автора и на системата на кралските разрешения. **Пиратските издания** на Молиер свидетелстват нагледно за това: съгласно справка в Регистъра на публикувания френски театър през XVII век (Riffaud 2016) от 138 публикации приживе на драматурга само 29 са оригинални (осъществени с неговото знание и съгласие), а всички останали са пиратски. Динамиката между официални и незаконни издания на пиесите на Молиер е практически постоянна. Чрез набавяне на ръкопис на автора или на вече осъществено официално издание, чрез наизустяване, бързописни бележки или по спомени от представленията текстовете масово се възпроизвеждат и издават в нарушение на кралските разпоредби и в ущърб на автора. Нашият съпоставителен анализ изследва бележите на театралност, вписани в текстовете на издания, основани на устен текст, снет от представление, или на актьорски/авторски текст на съответната пиеса: този подход за осъществяване на пиратски издания е най-рядко срещан в издателската практика от съвремението на Молиер, докато същевременно е най-информативният по отношение на текстовата театралност.

Сганарел или Мнимият рогоносец

Оригиналното издание на *Сганарел или Мнимият рогоносец* съдържа елементи на устност и добавени паратекстуални елементи и ремаръчен апарат с външно авторство. Историята му е твърде причудлива: това издание е пиратско и осуетено от Молиер, впоследствие припознато от него и разпространявано, а по-късно и преиздавано от него без изменения. Този избор на драматурга е разбираем именно в светлината на текстовата театралност. В добавените коментари към отделните картини се откриват редки описания на жестомимичната игра на главния персонаж Сганарел, игран от Молиер и на чието изпълнение пиесата до голяма степен дължи своя успех, и се проследяват театралните и сценични измерения на изграждането и поддържането на комичните механизми на недоразумението, залегнали в основата ѝ. Ремарките, вмъкнати в текста въз основа на сценичната му реализация в представление, също експлицират преди всичко актьорската игра и спомагат за театрализираното възприемане на комичното недоразумение през прочита. Публикуваният текст на пиесата се оказва обогатен с множество белези на театралност, от които драматичният текст обикновено е лишен и които допринасят за по-успешния му сценичен прочит от читателите. Така това пиратско издание дава на Молиер, добре оценяващ трудността за вписване в текста на всички значими аспекти на театралност на творбата, която се разгръща

пълноценно само в представлението, уникалната възможност да предложи на читателите си готово издание с подсилени белези на театралност.

За анализа на театралността в пиратското издание на пиесата, съдържащо свален от представление текст, са особено интересни **добавените паратекстуални елементи**: две посвещения и коментари към всяка картина. Първото **посвещение** признава записването на текста от представление и обосновава дописаните към него коментари с нуждата от добавяне на театралност. Второто посвещение съдържа още по-задълбочени разсъждения за необходимостта и възможностите за вписване на театралността в драматичния текст. В него е включено дори определение на сценичните игри: „определени моменти, в които е необходимо тялото и лицето да играят особено изразително“ (Molière 2010-I: 37).

Резюмиращите коментари в проза предшестват всяка сцена, като я представят и преразказват подробно и нерядко отегчително, с банални морализаторски мъдрувания и шаблонни комплименти към Молиер като драматург и като актьор. По повод на последното му качество вероятно подготвилият пиратското издание драматург Доно дьо Визе вписва в немалко от тях похвали именно за *актьора* Молиер, експлициращи жестомимични аспекти от неговото изпълнение, които добавят към текста на пиесата оригинални и трудно предаваеми в печатния текст елементи на театралност. Той специално отбелязва забавното и убедително мимическо изиграване на мъките на ревността от Молиер в ролята на Станарел, подчертава богатството на мимиката на изпълнителя и се съкрушава от трудността тази мимика да бъде вписана в печатния текст. Съставителят обръща внимание и на жестовостта в комедията. Добавените коментари, чието първоначално и основно предназначение е да прикрият пиратското издание, като го представят за различно от оригинала, се оказват много ценни с фокуса си върху жестомимичната игра в пиесата, която всъщност е залогът за нейния успех.

Сганарел или Мнимият рогоносец се отличава с много богата жестомимична игра с централно значение за семиозиса. Това е и първата пиеса, в която Молиер като актьор възприема нов начин на игра чрез засилена жестовост и експресивна мимика, с който впоследствие се прочува. **Добавените от подготвилият пиратското издание драматург многобройни ремарки** (цели 64!) отразяват наблюдаваните в представлението конкретни сценични и най-вече жестомимични игри и динамики, като ги представят в удобен за възприемане чрез четене вид. Тези ремарки са формулирани и разпределени в тялото на текста с оглед именно на нагледа от представлението. Това обяснява и техните особености, сред които на първо място изобилието им. Ремарките маркират подробно актьорската проксемика, дават изчерпателни илокутивни указания и описват кинесиката на персонажите. Акционалните ремарки очертават динамичното и бързо действие. Най-многобройни са илокутивните ремарки, които поясняват адресата, контекста или начина на изказването: „тихо“, „на себе си“, „без да вижда [другия персонаж]“ и др. Тяхната театрална

функция е очевидна: без подобни необходими уточнения би било невъзможно да се предаде в печатния текст и да се възприеме адекватно чрез прочит комичното недоразумение. Съставителят на изданието е добавил и немалък брой проксемични или смесени проксемично-телесни ремарки, които експлицират динамиката на движенията и жестовете на персонажите и са особено важни в ключовите картини. Добавени са редица изразителни и живописни телесни ремарки, които прецизират жестовете и движенията най-вече на главния персонаж – Станарел.

Чрез насищането на записания от представление текст с непосредствено свързани с изразяването на театралност илокутивни, проксемични и телесни ремарки в печатното издание се вписват важни и смислообразуващи аспекти на неговата театралност. Това вписване се осъществява във фокуса не на драматурга или на режисьора, а на читателя, чиято рецепция на пиесата ще се реализира чрез прочит. Високата степен на редундантност на част от тези ремарки, особено що се отнася до илокутивните, и оформянето на целия ремаръчен апарат в повествователен модус от своя страна свидетелстват за литературизиране на белезите на собствена театралност, с които текстът допълнително е обогатен.

Жорж Данден

Съпоставителният анализ изследва театралността в текста на официалното първо издание на *Жорж Данден или Посраменият съпруг* (Molière – Paris: 1669), предназначена да осигури на прочита му рецепция, която да е възможно най-близка до театралната и същевременно да остане съобразена с особеностите на литературния текст, и театралността в устния текст на пиратското лионско издание (Molière – Lyon: 1669), записан от представление, която допълва, развива, изменя или надгражда първичната авторска театралност на текста, като я обогатява с конкретни режисьорски решения, импровизационни структури и актьорски изпълнения. И в двете издания се съдържат и откриват множество белези на театралност, които обаче се различават по своето естество и интензивност. Пръв Роже Шартие (Chartier 1994, 2002) разглежда двете издания на *Жорж Данден* бегло и в своята историческа и социологическа перспектива, като дава сурова оценка на пиратското издание. За нашите цели изследваме театралността в двата текста, като анализираме въздействията на различните видове вариации между тях върху нейното функциониране за семиозиса на творбата.

Подзаглавието на официалното издание *Посраменият съпруг* анонсира тематиката на пиесата и пряко препраща към моралното послание, заложено във вградената в големия пасторален спектакъл малка комедия – осмиване и наказване на главния герой за несъразмерните му и невъзможни амбиции. В пиратското издание то липсва: пиесата е озаглавена епонимно *Жорж*

Данден, като това вероятно свидетелства за професионалното предназначение на изданието в помощ на театрални постановки.

Между **списъците с действащи лица** в двете издания се отбелязват немаловажни разлики. Подреждането на персонажите в официалното издание не отразява в пълна степен обичайното представяне по реда на техния престиж и авторитет: първи е представен именно главният герой, който е селянин и не е особено уважаван от останалите участници. Пиратското издание възпроизвежда това представяне, ориентирано от мястото на персонажа в действието, но съдържа и редица други размествания, които отразяват по-непосредствено социалната йерархия. В официалното издание Молиер представя по-експлицитно и по-прецизно главните персонажи в този списък, като посочва не само техните родствени или социални връзки с останалите, но им дава и кратки характеристики с оглед на по-нататъшната рецепция на пиесата чрез прочит или чрез постановка. Пиратското издание е много по-лаконично в това отношение, но съдържа една съществена вариация: Клитандър е представен пространно като благородник и като „любим“ на Анжелик: вероятно отражение на вариация в конкретната постановка, от която е записан текстът. Не се отбелязва разлика между имената на персонажите в официалното и в пиратското издание. Ономастиката на имената има важни функции за театралността, като анонсира същностни характеристики на героите и антиципира комични ефекти.

Най-масовите различия между двете издания на *Жорж Данден* се откриват в **ремарките**. В *оригиналното* издание на *Жорж Данден* те са относително немногобройни: общо 34, от които 5 в първо действие, 2 във второ и цели 26 в трето – именно в трето действие са съсредоточени основните пространствено и сценично обусловени елементи от действието. Значителен е дялът на ситуиращите ремарки, указващи мястото на действието, разположението на персонажите и тяхното разпределение в сценичното пространство, най-вече отново в трето действие, в което пространствените игри са многобройни и протичат особено динамично. Коментиращите ремарки са предимно илокутивни, като се срещат и няколко ремаръчни указания, експлициращи телесно изражение на чувства. От значение е присъствието на няколко акционални ремарки, особено в трето действие: те указват недвусмислено действия, които не могат да бъдат изведени от репликите и които задействат механизма на ситуационното комично. Ремарките в подготовения от Молиер за печат текст на комедията свидетелстват за литературизирането на този текст и оформянето му с оглед преди всичко на четене и възприемане чрез прочита, а не посредством представление.

В *пиратското* издание ремарките са по-многобройни и по-подробни. Броят им възлиза на цели 68, от които 15 в първо действие, 25 във второ и 28 в трето. Разпределението им също е по-различно. В това издание категорично преобладават коментиращите ремарки, които уточняват, поясняват, допълват или най-често дори дублират съдържащата се имплицитно в репликите информация за начина на говорене на персонажа, адресата на неговата реплика

или съпътстващите репликата движения, мимики и жестове. Следващата по големина група ремарки са проксемичните, които експлицитно ситуират персонажите в пространството на сцената по много по-явен и конкретен начин и с повече подробности от оригиналното издание. Акционалните ремарки, разположени основно във второ и отчасти в трето действие, също са доста по-многобройни. Те изрично експлицират сценични действия и игри, които не стават достатъчно ясни от текста или чието конкретно изпълнение записващият текста от представлението е намерил за важно. Някои от тях са с напълно различно съдържание от съответните ремарки в оригиналното издание, макар и да постигат сходен комичен ефект. По-нататък в конкретния диференциален анализ на вариациите този любопитен вариант е изследван подробно. Преобладаващите коментиращи и значителният брой ситуиращи ремарки доближават обогатения с тях текст до режисьорски скрипт в подкрепа на сценична постановка.

Анализът проследява **разликите и разминаванията между ремарките** в двете издания и тяхното отражение върху предаването на елементите на театралност в двата текста. Различията между ремарките се групират в няколко категории: пропуснати, изменени и добавени ремарки, като тези вариации най-често се наблюдават съчетани. Изменените ремарки в повечето случаи запазват смисъла на ремарките в официалното издание, като евентуално го преформулират и го изразяват с други езикови средства. Те понякога са значителни и отразяват различни по мащабност вариации спрямо авторския текст, наблюдавани в живата сценична реализация на пиесата. Изобилните добавени ремарки в пиратското издание изпълняват множество важни функции и привнасят изрични елементи на театралност в него. Те поясняват допълнително сценичното разпределение и сценичното поведение, дават по-експлицитни указания на актьорите, визуализират комични ефекти, уточняват разпределението на героите в сценичното пространство или адресатите на някои по-сложни и по-дълги реплики, експлицират сценичното поведение на актьорите, като описват съвсем конкретно държание на персонажите, което не винаги е обусловено от съответните реплики. Така добавените ремарки вписват обратно в текста актьорското изпълнение и/или режисьорското решение от постановката. Понякога тези ремарки са изцяло тавтологични. Срещат се и противоречия между елементи на театралност, указани в репликите и в добавените ремарки. Пропуснатите ремарки, които в рамките на една и съща картина най-често са съчетани с добавки и изменения, свидетелстват за съществени различия между двата текста, които експлицират различни сценични решения и хвърлят светлина върху начина, по който драматургът – актьор и режисьор доработва пиесите си въз основа на първите им представления.

Анализът открие многобройни различия в **пунктуацията**, които са от съществено значение в плана на театралността на текста. В преобладаващите случаи в пиратското издание изреченията са непропорционално удължени, а дикционните фрагменти в тях са отделени със запетаи – подход, който

свидетелства за устното предаване на текста. Така оформеният пунктуационно текст предава по особено изразителен (макар и труден за възприемане чрез четене начин) живия поток на актьорската реч. Тази пунктуация пряко отразява характера на текста като транскрипция на представление, вписвайки в него и модуса на неговото устно изпълнение. С това тя добавя в езиковия код елементи от перцептивните кодове на сценичната реализация. Такова изписване е обогатено с театрална експресивност, но е обеднено откъм чисто текстова четивност.

Значими вариации в репликите. Вариации като пропуски, добавяния и трансформации в текста на репликите често експлицират или подсилват смисъла на репликата, като ѝ добавят театрална изразителност и изявена устност. Понякога пропуските, засягащи част от реплика или дори цяла реплика, не оказват особено въздействие върху смисъла; друг път те водят до погрешно възпроизвеждане на съответните текстови сегменти спрямо оригинала. Най-често това се наблюдава при паронимните замествания, при които дума или израз се заменят с близък по звучене, но различен по смисъл псевдоеквивалент. Уникален и много интересен е феноменът на добавената в пиратското издание цяла част от сцена с бърза и динамична словесна сценична игра около името на Клитандър в I, 2. Вероятно в случая се касае за еднократна импровизация в рамките на представление.

В обобщение анализът недвусмислено свидетелства за по-изявени белези на текстова театралност в пиратското издание. Това не е учудващо предвид неговото очевидно предназначение да служи за професионални цели при постановката на пиесата. Богатството на белезите на театралност в него се дължи на обратно вписване в текста на актуализирани в представлението чрез различни театрални кодове признаци на театралност. По този начин текстът се обогатява и насища със знаци, като съчетава в себе си признаци на литературизирана театралност – неизбежни в един писмен текст дори той все още да не е специално подготвен за печат и за прочит, и много по-изявени в официалното издание, подготвено именно за такива цели – с признаци на конкретно сценографска, практическа театралност, почерпени от представлението и включени обратно в текста чрез различни вариации в списъка на действащите лица, в репликите, но най-вече в ремарките в него.

Сицилианецът или Любовта художник

Следващият съпоставителен анализ оперира с две издания на хибридната пиеса на Молиер *Сицилианецът или Любовта художник*: оригиналното на Жан Рибю (1668) и пиратското, излязло същата година, което най-вероятно използва актьорски или на авторски вариант на оригиналния текст. Най-важната особеност на това издание е добавеният в него паратекстуален компонент, който

съдържа важни и уникални белези на сценичната театралност и визуалност в пиесата.

Анализът отбелязва **вариациите в името** на пиесата, отново без подзаглавие в пиратския вариант, и в **списъка на действащите лица**, който учудващо съдържа неточности именно в официалното издание, което по всяка вероятност не е подготвяно от самия Молиер. В пиратското издание е **добавен паратекст**, озаглавен подвеждащо *Сюжет на пиесата*, който всъщност предлага детайлно практическо и техническо описание на отделни ключови моменти от постановката на Молиер в парижкия театър, като представя и обрисова подробно разположението и движенията на персонажите. Особено ценни са експлицираните елементи на театралната сценография и прецизните описания на сценичната проксемика и кинесика в ключовите картини 11 и 12.

Характеристиките на **пунктуацията** в пиратското издание, сред които на първо място структурирането на репликите в дикционни сегменти, отделени един от друг със запетая или с точка и запетая, независимо от дължината им, се доближават до наблюдаваните и в други подобни издания и така се оказват валидни както за транскрибирани от представление устни варианти, така и за използването на актьорски екземпляри от текстовете. **Ремарките** в пиратското издание, използвало актьорски/авторски текст, се отличават по съдържание и нерядко по местоположение от вписаните от автора в официалното издание, макар броят им да не се разминава съществено. Анализът проследява съпоставително видовете ремарки и техните функции в двете издания.

В обобщение ремарките са литературизирани и често са редундантни в оригинала на пиесата, където основното им предназначение е да подпомогнат възприемането ѝ чрез прочит. Такива ремарки естествено липсват в пиратското издание, за чиято подготовка е използван ранен актьорски или авторски екземпляр от Молиеровия текст и което има съвсем друго предназначение. В пиратското издание за сметка на това са добавени редица ремарки, които изрично и сравнително подробно експлицират сценични игри, както и чисто сценични указания, открити визуално в текста с местоположението и шрифта си. В това издание е сменен и фокусът на ремарките и указанията: в него те са явно насочени към актьорите, а не към читателите, като целят улесняване на постановката, а не на прочита. Подробното описание на сценографията, сценичното пространство, кинесиката и проксемиката на изпълнителите, добавено към пиратското издание, е предназначено за професионалисти на театъра и експлицира важността на тези компоненти на семиозиса за рецепцията на пиесата. Неговото присъствие в издание на Молиерова пиеса е уникално и ценно непряко свидетелство за авторската сценография на *Сицилианецът или Любовта художник*. За пореден път наблюдаваме двойка текстове, съставена от литературизирано официално издание и професионално и насочено към театрални трупни пиратско издание, в които белезите на театралност със засилена визуална компонента и важно място на сценичните проксемични игри са отразени по адекватен за целите на всяко от изданията начин.

Мнимият болен

Анализът проследява съпоставително първите четири издания на *Мнимият болен*, осъществени между 1674 и 1682 г.: това са изданията *Елзевир 1674*, *Самбикс 1674*, *Тиери и Барбен 1675* и *Тиери и Барбен 1682*.

Изданието ***Елзевир 1674*** е уникален случай на „пред-издание“, което представлява устна версия на текста, възпроизведена по памет близо година след гледано представление. Макар фабулата и ключовите сцени в пиесата да са предадени като цяло коректно, се наблюдават множество немаловажни вариации в структурирането на текста, съдържанието и реда на картините.

Референциална ономастика. Почти всички имена на действащи лица в *Елзевир 1674* са деформирани по любопитен и красноречив начин: някои са паронимно съзвучни на оригиналните имена в пиесата, други са напълно заменени, а трети са пропуснати. Вариациите в имената отпращат или към други пиеси на Молиер (Арган е заменен с Оргон, слугинята се казва Като и пр.), или към други театрални творби в по-широк план. Така имената в това издание отразяват пряко влиянието на рецепцията на комичния театър и преди всичко на другите Молиерови пиеси и представляват важни белези на отразена театралност, които вписват пиесата в драматичния корпус на Молиер и подсказват някои развития в нея.

В самото начало на *Елзевир 1674* фигурират изрични **описателни указания за костюмите** на персонажите и за някои ключови елементи от реквизита. Подробно описаните костюми насочват и подпомагат рецепцията, като обозначават визуално редица важни характеристики на персонажите и подсказват поведението им в хода на действието. Тук те очевидно са предназначени за подготвянето на представление от театрална трупа. Други важни добавки в това пред-издание са **детайлните ремарки**, предимно ситуиращи и коментиращи, които са допълнени на ключови места в пиесата и очевидно също са насочени към подпомагането на евентуална постановка.

В обобщение изданието *Елзевир 1674* представлява приблизителна възстановка по памет на пиесата чрез рецепцията ѝ от гледано представление. Макар и рядка при Молиер, тази практика не е изключение през XVII век във Франция и в други страни. Ценността му е именно в отражението на рецепцията чрез вписването ѝ в текста, който така се обогатява с допълнителни белези на театралност. Въпреки всички свои деформации и несъвършенства *Елзевир 1674* остава ценно за изследователя издание именно с регистрираните в него допълнителни белези на оригиналната Молиерова театралност, почерпени от представлението.

Макар паратекстът на изданието **Самбикс 1674** да включва обръщение към читателя, което заявява устен произход на текста, записан по спомени от представление и впоследствие дообогатен с белези на театралност „там, където това е необходимо“, за него е използвано актьорско копие на пиесата, доказателство за което е почти пълното съвпадение на текста му с този на официалното издание *Тиери и Барбен 1675* с изключение на добавените в последното ремарки за четене. **Самбикс 1674** задоволява нетърпението и желанието на публиката да получи достъп до реалния текст на пиесата на Молиер. Паратекстуалният апарат в това издание е крайно пестелив откъм **ремарки** както в сравнение с *Елзефир 1674*, така и по отношение на *Тиери и Барбен 1675*. В това няма нищо учудващо, тъй като актьорската версия на пиесата съдържа почти само реплики и евентуално съвсем малък брой ситуиращи и/или коментиращи ремарки.

Издателите на официалното и автентично издание **Тиери и Барбен 1675** полагат усилия да литературизират до известна степен изданието си, като добавят към авторския текст **ремарки за четене**, предназначени да подпомогнат рецепцията през текста и изграждането на въображаемата представа на читателя за сцените в пиесата. Тези добавени ремарки най-често са редундантни спрямо репликите, които подкрепят и подсилват, компенсирайки отчасти невъзможността за слуховото им възприятие в цялото богатство на актьорската дикция и интонация.

Съотношението на ремарките и разпределението им по видове в трите представени по-горе издания хвърлят светлина върху начините на вписване на театралността в трите текста. Въвеждащите ремарки са съотносими по брой и за трите, темпорално-локативни ремарки липсват и в трите. Останалите видове ремарки обаче показват значими различия. *Елзефир 1674* и *Тиери и Барбен 1675* съдържат относително голям брой ремарки (съответно, 58 и 85), които обаче са разпределени по различен начин и вписват с различни цели белезите на театралност в текстовете, докато *Самбикс 1674* има общо само 7 ремарки: две въвеждащи и цели пет акционални. Този малък брой и особено разпределението им потвърждават произхода на текста от актьорско копие, практически лишено от поясняващи ремарки с изключение на тези, които залагат началния контекст или означават действия, които не са пряко изводими от репликите. Либретни бележки разбираемо има само в автентичното издание *Тиери и Барбен 1675*, единственото, ползвало се от достъп до ръкописа на автора.

Елзефир 1674 показва ясен превес на илокутивните и особено на акционалните ремарки в сравнение с *Тиери и Барбен 1675*, а също така съдържа немалък брой телесни ремарки. Изданието отделя важно място на белезите на театралност, свързани с дикцията на изпълнителите и с прецизното указване на адресатите на отделните реплики чрез илокутивни ремарки. С многобройните си

акционални и смесени акционално-телесни ремарки (цели 15) изданието успешно експлицира динамичните сценични игри, за които липсват достатъчно ясни указания във възстановените по памет реплики от Молиеровата пиеса. Тези подробни ремарки свидетелстват за смесено предназначение на изданието *Елзефир 1674*: както възприемане чрез прочит, така и поставяне на сцената.

Текстът на официалното и автентично издание *Тиери и Барбен 1675* категорично се представя като предназначен преди всичко за възприемане чрез четене, а не за подпомагане на театралната постановка от режисьори. В него редица експлицитни ситуиращи ремарки помагат на читателя, лишен от визуалния наглед на представлението, да си изгради по-ясна представа за пространството, в което се разгръща пиесата. Големият брой коментиращи (илокутивни и най-вече телесни) ремарки допринасят за експлициране под повествователна форма и най-често в редуван модус на сценичните игри и комичните ефекти, свързани с дикцията, кинесиката и проксемиката на актьорите. Сравнително изобилните акционални ремарки описват различни проксемични игри. Ремарките са грижливо формулирани, като по-скоро обобщават сценичните игри, отколкото ги излагат в подробности, и са внимателно разпределени сред репликите, като често ги предшестват или се вмъкват в тях.

Седем години след издаването на *Тиери и Барбен 1675* в същото издателство излиза том VIII от *Пълните събрани съчинения* на Молиер (***Тиери и Барбен 1682***), в който текстът на *Мнимият болен* е възпроизведен със значителни изменения, засягащи близо една трета от него и заявени като внесени „съгласно оригинала на автора“. Така изменените картини и действие в *Тиери и Барбен 1682* не се отличават по същество от тези в предходните две издания – различията между тях са единствено на равнището на изказа и стила, които изглеждат по-обработени в „коригираното“ издание. Докато тези стилови изменения и допълнения несъмнено са направени съгласно ръкописа на Молиер, в който той вероятно е обозначил нуждаещите се от дообработване картини, те компрометират автентичността на така осъщественото издание. В перспективата на театралността *Тиери и Барбен 1682* е интересна проява на напълно открита и легална намеса в авторския текст, която е неизбежно повлияна от рецепцията на Молиеровите творби, но вече не от позицията на тяхната публика, а от тази на колега-драматург, който се опира на нея, за да *допише* оригинала.

В обобщение четирите разгледани по-горе издания на *Мнимият болен* нагледно свидетелстват за **различните начини и резултати от вписването на театралността в техните текстове**. Пред-изданието *Елзефир 1674* възпроизвежда устен текст на пиесата. Чрез добавен паратекст и многобройни ремарки текстът се обогатява с допълнителни белези на театралност, почерпени от неговата устна реализация в представлението. Ценността на това издание е в

прякото отразяване на влиянието на рецепцията на комичния театър върху съставянето на текста, но и в двойното му предназначение: за четене и за сценична реализация. *Самбикс 1674* е фиктивна устна версия на пиесата, докато всъщност възпроизвежда неин реален актьорски вариант. В него делът на устността остава голям, а адаптирането му за възприемане чрез прочит е незначително или дори изобщо липсва, за което свидетелстват крайно оскъдните ремарки, с които е снабден текстът. Театралността в това издание остава по-скоро латентна, доловима единствено през репликите. Следващите две издания на *Мнимият болен* се вписват в полето на рецепцията на театралния текст чрез прочит посредством постепенно литературизиране. Това се постига с добавянето на обилни ремарки за четене в *Тиери и Барбен 1675* и с допълването и доработването на съществени части от пиесата в *Тиери и Барбен 1682*, което още повече литературизира текста, оформяйки стилово репликите като подходящи именно за рецепция чрез четене. Във втория случай литературизирането се съпровожда от недопустимо доработване на авторския текст.

Каменният пир

Тук анализът съпоставя първото официално издание на оригиналния текст на *Каменният пир* от 1682 г. (т.нар. парижко издание) и пиратското издание от 1683 г. (т.нар. амстердамско издание), което днес парадоксално се приема за автентичното от преобладаващата част от критиците.

И двете издания имат **важни особености**, които са от значение за съпоставителния анализ на белезите на театралност в тях. *Парижкото* издание е самоцензурирано още преди наложената от кралската цензура преработка на множество места в него. То е обогатено с ремарки, добавени от двама редактори, които същевременно са очевидци и участници в представленията, като по този начин свидетелски (и до известна степен автентично) възстановява театралността и я вписва обратно в предназначения за четене текст след съответна литературна обработка. *Амстердамското* издание не се основава на транскрибиран устен вариант, а на авторско или актьорско копие с минимално количество ремарки – текст с професионално предназначение, който съдържа сравнително малко белези на театралност. Все пак то включва немалък брой ремарки, които най-вероятно са присъствали в самия авторски текст.

Различията в съдържанието на репликите като цяло са незначителни, освен в III, 2, където сцената с изкушението на бедняка е осезаемо съкратена в парижкото издание. Фактически различията в текста на репликите нямат отражение нито върху съдържанието на текста, нито върху предаваните чрез реплики белези на театралност.

Заглавието на парижкото издание изменя оригиналното Молиерово заглавие на пиесата *Каменният пир*, като го превръща в подзаглавие и извежда

пред него името на главния герой; целта е по този начин то да се разграничи от междуременно създадената и многократно представяна хипертекстова адаптация в стихове на Тома Корней, озаглавена *Каменният пир*. Амстердамското запазва оригиналното заглавие. В **паратекста** на двете издания има разлики, които са без отражения върху театралността. Между **списъците на действащите лица** се отбелязват някои различия, като най-важното е липсата на персонажа на Бедняка от списъка в парижкото издание, очевидно за да не се провокира цензурата. Подреждането на персонажите в списъците също е различно.

Пунктуацията в амстердамското издание е много подобна на тази в издания, представящи свален от представление текст. В сравнение с парижкото текстът в много по-малка степен е сегментиран на изречения, а границите между дикционните сегменти са отбелязани основно с точка и запетая или само със запетая. Това ясно свидетелства за устното предназначение на текста в амстердамското издание, съответстващ на устния изказ и на ритъма на говорене на актьора.

Съпоставителният анализ на ремарките потвърждава добавянето на многобройни ремарки за четене в парижкото издание във важни и централни за съответното действие картини, най-вече с оглед на комичните ефекти на основата на умели и динамични сценични игри, но също и във връзка с моралното послание в кулминационните последни картини от пиесата. Съпоставянето на ремарките по видове е още по-красноречиво: в парижкото издание са добавени значителен брой телесни ремарки, които експлицират недвусмислено и подробно сценичните игри, както и няколко акционални ремарки, основно в края на пиесата, които в почти повествователна форма експлицират и дори илюстрират моралното послание за неотвратимостта на наказанието за безбожниците и театралните ефекти, с които то се утвърждава.

В обобщение въз основа на горните анализи не би могло да се направи еднозначно заключение за наличието на разнообразни и по-богати белези на театралност във всички издания на устни текстове. Това е вярно в определени случаи, когато издаването на устни текстове, независимо дали са записани по слух от представление или представляват авторски/актьорски ръкопис, е съпроводено със съзнателно допълнително вписване на белези на театралност в този изначално максимално изчистен от такива белези текст. Такъв подход се наблюдава по-често при устните текстове, които са записани от представление. В изданията на устни текстове, използващи авторски или актьорски ръкописи, нерядко също се наблюдава подобно усилие за добавяне на белези на театралност.

Сравнението между пиратските издания на различни пиеси на Молиер, съставени на базата на записан по слух текст от представление или използващи актьорски вариант на текста, и печатните издания, подготвени за възприемане

чрез прочит, изведе на преден план важни различителни характеристики на пунктуацията в двата вида издания, които свидетелстват за устност и представляват пряк белег на театралност в пиратските издания.

Добавените белези на театралност в пиратските издания са от различно естество. Най-често се касае за ремарки, вписани в тялото на текста и добавящи театралност в текстовете. Понякога се срещат и добавени сценични указания, изрично разграничени визуално от ремарките. Интересни и плодотворни са добавените белези на театралност чрез паратекстуални елементи, които се отличават с конкретност и пряка театрална (а не литературна) функционалност.

Съпоставителното разглеждане на пиратските издания с официалните, в повечето случаи подготвени от автора (или от негови съратници) издания на същите пиеси, извежда на преден план както характерното за авторските издания на Молиер умерено, но напълно доловимо литературизиране на белезите на театралност в тях, така и някои интересни и важни особености в някои от официалните издания, които излизат след смъртта му и съответно не са подготвяни от него.

Глава 7. Хипертекстове и театралност

През 50-те и 60-те години на XVII век в социалния живот и в литературното поле навлиза практиката на актуалната публикация. Възникват и се утвърждават нови хипертекстови практики, сред които и „доусъвършенстването“ на успешна чужда публикация, като текстът ѝ се пренаписва, доукрасява и съпровожда с твърдения за добавена към него допълнителна ценност. Глава 7 разглежда някои хипертекстови практики около драматичните текстове на Молиер, в които театралността на оригиналите се отразява, допълва и обогатява, или обратно, се изключва от така създадените хипертекстове. **Критическият преглед** в началото ѝ определя създадените в тези практики текстове не като плагиати, а именно като хипертекстове, като ги разграничава от интертекстуалните практики.

Истинските прециозни (1660) от Антоан Бодо дьо Сомез е хипертекстова пиеса, експлоатираща успеха на *Смешните прециозни* на Молиер. Различните вариации в структурата и тематиката ѝ спрямо оригинала довеждат до явно и прекомерно опростяване на действието, обедняване на драматичния текст и фокусиране на семиозиса на пиесата единствено в словесното измерение при пълно изключване на сценичното. По-голямата част от *Истинските прециозни* е изпълнена с отегчителни разговори на прециозен език, чието

единствено предназначение е да илюстрира употребата на прециозните конструкции в комичния модус на свръхизобилието и прекомерността. Имитаторът поставя в центъра на своето пренаписване изкуствено конструирания прециозен език изцяло в перспективата на смисъла, като го лишава от всякакво устно измерение. Изключването на театралното измерение, съчетано с всички останали слабости на хипертекстовия опит, закономерно води до ниско театрално качество и крайно посредствен резултат.

Смешните прециозни в стихове (1660) от същия автор вече добавя аспекти на сценична театралност. Сомез пренаписва пиесата на Молиер в мерена реч, като при това раздува и утежнява репликите в нея, но същевременно запазва и обогатява театралността в текста.

Ремаръчният апарат в стихотворния хипертекст не само не е редуциран, а дори е допълнително обогатен с ремарки, които липсват в Молиеровото издание. Някои от добавените ремарки са илокутивни и очевидно обусловени от наложените от стиховете ограничения, други са кинесични и експлицират движения и жестове на актьорите, които не винаги стават ясни от репликите. Добавените ремарки често са редундантни и засягат преди всичко актьорската игра. Те са особено експлицитни в отбелязването на комичното на нагледа и комичното на жестовете. В някои случаи добавените ремарки вписват и нови измерения на театралност в текста, явно почерпени от зрителската рецепция. Сомез е вписал обратно в текста театралността на представлението в някои от нейните аспекти, обусловени от актьорската игра. В това свое качество иначе не особено талантливата хипертекстова транспозиция на Молиеровия оригинал в стихове има заслугата да отразява интегрирани в своя драматичен текст отделни и епизодични театрално-сценични измерения, които не присъстват в текста на оригинала.

Мнимата рогоноска от **Доно дьо Визе (1660)** е интересен хипертекст, който осъществява вариации и трансформации на белезите на театралност от оригинала. Пиесата изцяло възпроизвежда темата, сюжета и развитието на действието в Молиеровата пиеса *Сганарел или Мнимият рогоносец*, но огледално сменя пола на персонажите, преименува ги и пренаписва стиховете. Анализът откри някои характерни начини за предаване на Молиеровата театралност в *Мнимата рогоноска* според вида на трансформацията, която се извършва спрямо оригиналния текст. Във всички тези видове присъстват като фон **механични трансформации**, наложени поради преобръщането на пола на персонажите спрямо текста на Молиеровата пиеса, и които рядко имат самостоятелна стойност за белезите на театралност.

Без трансформации (освен смяната на пола) са запазени илокутивните ремарки, които най-често отбелязват апарти или реплики, произнасяни в особена илокутивна ситуация, когато персонажът е сам или когато единият

персонаж не вижда другия. Последните ремарки са особено обилни в картините, в които се обосновава комично недоразумение. Често възпроизвеждането без трансформации засяга и отделни проксемични ремарки, които отбелязват конкретни движения или психологически състояния на персонажа. **Структурно обусловените трансформации** вписват даден белег на театралност в друга част от драматичния текст, различна от мястото му в оригиналния. Те са интересни и драматургично мотивирани с оглед на особеностите на хипертекста, в който се осъществява и литературизиране на пиесата. При **смисловите трансформации** се наблюдават промени не само във формата, но и в съдържанието на ремарките, като се засяга или изменя самият смисъл на текста. Тези изменения никога не са дълбоки и най-често се обуславят от необходимостта от правдоподобно доразвиване на механичните трансформации, съпътстващи цялото пренаписване на хипертекста. Отбелязват се и **изпуснати или добавени белези на театралност**, отново с оглед на спецификата на хипертекста.

В обобщение театралността в *Мнимата рогоноска* е добавена като обогатяване на вече веднъж вписаната театралност в подготвеното от същия автор издание на Молиеровата пиеса чрез редица вариации, трансформации и надграждания на базовата ѝ театралност. Така двукратно добавената театралност изразява ясна склонност към литературизиране на текста, който очевидно е предназначен и за четене, а не само за представяне на сцената.

Молиерови фрагменти от Шаммеле (1682) е частична и крайно свободна адаптация на избрани комични сценки от *Каменният пир*, целяща единствено да бъде използвана популярността на Молиер. Тази конюнктурна пиеса няма драматична стойност нито сама по себе си, нито като адаптация на Молиеровата. Създадена, за да бъде играна като въведение към по-голяма пиеса, тя изпълнява функциите на комична интермедия от почти механично следващи се фарсови сценки. В този хипертекст не се открива нито особена текстова театралност, нито каквито и да било допълнителни отразени белези на театралността от оригинала.

Каменният пир от Тома Корней (1683) е официална адаптация в стихове на оригиналната пиеса по поръчка на вдовицата на Молиер. Още нейният **паратекст** ясно анонсира промени (смекчаване на спорни места и добавяне на реплики за уравнивяване на текста), пряко засягащи и белезите на театралност в пиесата. В **списъка на действащите лица** са внесени съществени изменения: някои персонажи липсват, други са добавени, трети са с променени функции.

В своята стихотворна адаптация Тома Корней добавя **ремарки** към оригинала на Молиер, като ги съобразява именно със своя хипертекст и заложените в него сценични игри и ефекти. Така изграденият ремаръчен апарат

следователно също е адаптиран, подобно на Молиеровия текст. Освен адаптация анализът установява и допълнително обогатяване с театралност въз основа на сценичната практика от представленията на хипертекста. Добавените и разширените сцени в отделните картини също са снабдени със съответен ремаръчен апарат. Понякога Тома Корней изкусно вписва белезите на театралност в самите **реплики**, както това се изисква в класицистичната театрална естетика. Важна за отбелязване е регулиращата семиозиса промяна в съдържанието на финалните реплики у Тома Корней в сравнение с текста на Молиеровата пиеса (Петров 1979: 257-258).

По отношение на **съдържанието** на пиесата промените не са незначителни и са съпроводени със съответни вписвания на театралност. Както е изрично обявено още в предговора, всички чувствителни места в Молиеровата пиеса са изрично смекчени, орязани или дори изцяло премахнати. За да запази равновесието и целостта на пиесата, на тяхно място Тома Корней вмъква нови персонажи и сюжетни линии.

Този хипертекст сам по себе си не е лишен от драматични качества. Като опитен драматург Тома Корней вписва в текста си не само отразените от Молиеровия оригинал белези на театралност, но и указания за различни сценични игри от представленията на същата тази адаптация. Получава се интересно наслагване на признаци на театралност, вдъхновено както от текста на оригинала, така и от театралната практика на адаптацията, играна доста години преди публикуването на текста. Така включената в хипертекста театралност без съмнение притежава и предназначението да улесни възприемането на литературизирания текст на същата тази адаптация чрез прочита.

В обобщение анализът установи, че разгледаните хипертекстуални реализации по текстове на Молиер търсят лична изгода от успеха на драматурга и са характерни за ранния период на неговото утвърждаване като успешен комичен автор и за годините непосредствено след смъртта му, когато популярността му рязко нараства. Всички те изрично се вписват в орбитата на Молиеровите драматични текстове чрез съзнателно търсената близост в заглавията.

Основните предназначения на тези хипертекстове са две: да бъдат четени като литературно произведение или да бъдат четени или поставяни като театрална пиеса. В първия случай (*Истинските прециозни*) текстът е ампутиран от всякаква театралност както в репликите, така и в ремарките. Второто предназначение намира по-разнообразни и интересни реализации: възпроизвеждане и допълване на ремаръчния апарат (*Смешните прециозни в стихове*), вариативност и трансформации на белезите на театралност (*Мнимата рогоноска*), допълване и разнообразяване на ремаръчния апарат с белези на отразена от представленията на самия хипертекст театралност (*Каменият пир*)

или вписване само на откъслечни белези на театралност, сведени до грубото фарсово жестомимично и кинесично комично (*Молиерови фрагменти*). Различните цели обуславят различни подходи и водят до различни резултати по отношение на бележите на текстова театралност в хипертекстовете около Молиер, като несъмнено майсторството на плагиаторите също е важен фактор за крайния резултат.

Заключение и перспективи

Докато схващането за театралността като същностно свойство на театралния феномен днес до голяма степен е изяснено в разсъжденията и изследванията на редица представители на критическата мисъл, въпросът за мястото на театралността в динамичната театрална система, обединяваща текст и представление, продължава да няма единствен и категоричен отговор. Наложително е текстът да бъде изрично реабилитиран като едно от местата на театралност. Основополагащата диалектика между латентните текстови белези на театралността и конкретните ѝ прояви в постановката по съответния текст обуславят възможността и необходимостта от изследването на текстовите измерения на театралността. При драматичен автор, който освен това е режисьор на собствените си пиеси и изпълнител на главните или централните роли в тях, какъвто е Молиер, може да се очаква чисто текстовите измерения на театралността да бъдат по-изявени, по-ясно доловими и особено плодотворни. Тъй като текстовата театралност никога не е самоцелна, а винаги представлява резултат от осъзнат избор на автора или издателя, изследването на театралността в текстовете трябва да се осъществява именно в перспективата на театралния семиозис.

Настоящият труд представи изследване на театралността в комедиографията на Молиер в нейните официални издания и неофициални устни варианти, както и в някои близки до нея хипертекстове. Във всяка от тези групи текстове бяха открити присъствието, формите, особеностите и функциите на текстовите белези на театралност. За целите на изследването беше изготвен и следван оригинален аналитичен модел за изследване на контекстуалните предпоставки, местата и важните похвати на театралността в и около текстовете на Молиер.

Анализът недвусмислено доказва, че в изданията на Молиеровите пиеси, публикувани в по-голямата си част приживе на автора и подготвени от него или с негово съгласие, присъства особено богата театралност със силно изявени

белези на сценична динамика, кинесика, мимика и жестовост. Проучването на местата и модусите на текстова театралност установи нейното вписване в редица елементи от театралния паратекст като заглавие, списък на действащите лица и тяхната ономастика, предговорни паратекстуални форми и илюстрации, както и в елементи от театралния текст: визуално представяне, пунктуация, реплики и ремарки. Текстът се насища с театралност и чрез използването на структурните и тематични драматургични похвати засилена театралност и театър в театъра, както и чрез създаването и развиването на особени театрални форми като хибридни пиеси. В по-широко схващаната съвкупност на театралния текст и намиращите се в неговата орбита текстове и документи белези на театралност се откриват още в редица свързани текстове като либрета и разкази, документални архивни източници, в текстови вариации, най-вече чрез устни варианти на Молиеровите текстове, и в хипертекстовата практика на съвременниците.

Освен в безспорния му драматургичен талант и в личната му богата практика на театъра във всички негови значими професионални позиции (драматург, режисьор, постановчик, актьор), предпоставки за богатата театралност в драматичните текстове на Молиер могат да бъдат открити и в редица аспекти от естетическия и театрален контекст на неговото съвремие, оказали се особено благоприятни именно за вписването на сценичната театралност в текстовете на пиесите. От бароковата театрална естетика и практика той черпи плодотворни драматургични похвати като смесване на елементи от различни изкуства на спектакъла и театър в театъра. Светската дискуссионност и ритуалната жестовост на галантния етос обогатяват тематиките, но най-вече кинесиката и жестомимичното многообразие в пиесите му по изцяло новаторски начин. Издателската практика, която се развива бурно в епохата на класицизма, утвърждава прочитната рецепция на драматичните произведения и насърчава развиването и разнообразяването на различни начини за вписване на елементи от театралността на сценичните им реализации в техните текстове. Театралната традиция и практика предоставят на Молиер източници на мотиви, структури и похвати, които благоприятстват засилената театралност в драматичните му текстове. Той доразвива творчески някои похвати за ситуационно комично, които могат да бъдат свързани с френския средновековен фарс, без връзката между двата драматични корпуса да може категорично да се постулира, като внася в тях ново идеологическо и естетическо съдържание. Италианският театър и особено театърът на *commedia dell'arte* му предоставят най-богатата материя за изграждането на неговия жив, динамичен и особено богат на жестовост театрален корпус. Всички тези вдъхновения се възприемат и преработват творчески от драматурга, пречупени през двойната класицистична цел на всяко изкуство: да забавлява, но и да поправя нравите, на която Молиер остава винаги верен, и са новаторски претворени в оригинални драматични творби с особено засилена театралност, чиито белези могат да бъдат успешно проследени в техните текстове.

Ясно се очертават определящите характеристики на театралността в текстовия корпус на Молиер. Нейното присъствие в текстовете е безспорно и

властно, а значението ѝ за прочитния им семиозис е определящо. Текстовата театралност на Молиер е изявено кинесична и жестомимична, което е и един от най-оригиналните му приноси в развитието на комичния театър: в своята театрална практика Молиер новаторски развива жестомимичната игра и намира успешни начини да я включи и в текстовете си. Театралността му е нерядко хибридна и синергична: в една значителна част от своите творби драматургът охотно и творчески включва в спектаклите елементи от други изкуства, чието удачно съчетание с драматичната основа, намерило различни отражения в неговите текстове, увеличава многообразието и подсилва въздействията на така вписаната в тях театралност. Тази театралност е и кумулативна, натрупваща и засилваща проявите и важните си функции за семиозиса чрез прякото си или отразено присъствие в многообразието от текстови полета в и около драматичните му текстове.

Богатата и разнообразна театралност в драматичните текстове на Молиер се обуславя от синкретичните театрални функции на самия драматург, които създават особено благоприятни условия за вписването на театралността в текста не като еднократно начинание при създаването му, а в рамките на продължителен процес на обмен и взаимно обогатяване между текста и сценичните му реализации. Макар в белезите на театралност в текстовете му да се откриват естествени и умерени признаци на литературизиране с оглед на рецепцията им чрез прочита, неговите текстове остават много близки до своята многопластова спектакловост поради изначално сценичната си природа. Важна особеност на драматичното писане на Молиер е и предназначаването на вградените белези на театралност в текстовете му специално за читателя, а не толкова за актьорите. Прочитът на неговите драматични текстове изисква активност и участие на четящия във въображаемото разиграване на представлението.

Това изследване на театралността в драматичните текстове на Молиер, което е първо по рода си, не поставя точка в проучването на текстовата театралност в корпуса на великия френски драматург, а напротив, открива още редица насоки, в които може да се работи във връзка с тази важна тематика. Интересните вариации в текстовете на пиесите на Молиер през първите десет години след смъртта му могат да станат тема на отделно проучване, което да се съсредоточи върху последиците от литературизацията на пиесите му, особено осъществената от неговите близки съратници Лагранж и Виво. Интересно и обещаващо ценни резултати би било и по-обхватно изследване на добавената театралност в драматичните текстове на Молиер в диахронична перспектива. Въпреки изключително богатия критически корпус, в молиеристиката все още съществуват и други неизследвани области и проблеми, които могат да привлекат интереса на учените и да станат изходна точка на интересни и плодотворни проучвания: в критическото поле на рецепцията все още липсва цялостно (а дори и частично) изследване на процеса на митологизиране на Молиер; няма изследване на идеологическите изкривявания и присвоявания на

Молиер през вековете и до днес, нито на съответните начини, по които тези процеси са насочвали рецепцията на творчеството на драматурга; критиката на съвременните за творчеството на Молиер метатекстове все още е незадоволителна и фрагментарна. В България и до днес има излязла само една кратка монография, посветена на Молиер и насочена към широката публика, която отдавна не е достъпна на книжния пазар. У нас все още не е направено каквото и да било изследване на преводите на Молиер. В още по-общ план в полето на българското театрознание липсва цялостен, обзорен и обхванен труд, посветен на класицистичния театър и по-конкретно на комедията в епохата на класицизма. Всички тези насоки могат да обусловят плодотворни бъдещи изследвания в полето на молиеристиката.

Приноси на труда

1. Трудът представлява **първото цялостно и обхватно изследване на театралността в текстовете на Молиер** не само в България, но и в световната молиеристика.
2. Трудът обосновава, възприема и предлага **оригинален семиологично-прагматичен подход в синхронна перспектива** за изследване на присъщата Молиерова театралност, отразена в неговите текстове.
3. Трудът предлага и прилага резултатно **оригинална схема за анализ на театралността в драматичния текст**.
4. Трудът **преразглежда критично** и релативизира традиционно постулираната **приемственост между творчеството на Молиер и френската средновековна драматична жанрова форма фарс**.
5. В труда е разработена, представена, защитена и успешно приложена в анализа **оригинална авторска функционална типология на ремарките с широко приложение**.
6. Въз основа на типологията на ремарките и на обхватно статистическо изследване трудът осъществява **първото цялостно проучване на видовете и функциите на ремарките в драматичния корпус на Молиер**.
7. За първи път **корпусът от хибридни пиеси на Молиер** се изследва в перспективата на драматургичните похвати за постигане и вписване в тях на синкретичната им театралност.
8. За първи път се изследват в синхронен план изобщо и в перспективата на проблематиката на театралността конкретно **успоредни текстови варианти** (официални и устни) на пиеси на Молиер.
9. За първи път се изследват обхватно **хипертекстовете**, близки до драматични текстове на Молиер, изобщо и в перспективата на отразената театралност.

10. Трудът **обогатява** достиженията на **българската молиеристика** и на българското театрознание.

11. Трудът е **насочен към обширна аудитория** и може да бъде полезен на литературоведи, театроведи, изкуствоведи, практики на театъра като сценаристи, режисьори, актьори, театрални продуценти и критици, издатели и преводачи, студенти и докторанти, както и на най-широката просветена публика.

Публикации и доклади по теми, свързани с различни аспекти на проблематиката на дисертационния труд

Студии

1. Guenova, Vessela. « Les jeux référentiels dans la farce française médiévale ». *Annual of Sofia University "St. Kliment Ohridski", Faculty of Classical and Modern Philology*, том: 107, 2014, стр.69-101.

2. Генова, Весела. „Молиер и средновековният френски фарс: въпроси на приемствеността“. *Годишник на ФКНФ, СУ „Свети Климент Охридски“*, 2015 г., том 108, стр. 5-64.

Приети за печат:

3. Генова, Весела. „Аспекти на театралността в драматургичния текст на Молиер: около две издания на *Жорж Данден* от 1669 г.“. Приета за печат в *Годишник на ФКНФ, СУ „Свети Климент Охридски“*, 2016 г., том 109.

Статии

1. Guenova, Vessela. « Le personnage du badin et son importance dans les farces françaises du XV^e siècle. ». *Човекът в текста. Сборник, посветен на 60-годишнината от рождението на доц. Стоян Атанасов*. София, 2008 г., стр.101-118.

2. Guenova, Vessela. « Sur le naturalisme et ses enjeux sémantiques dans les farces françaises du XV^e siècle. » *L'idée de nature dans les littératures romanes. Actes du Colloque international de Sofia 29 septembre - 1 octobre 2006*. Sofia, 2011, p. 80-88.

3. Guenova, Vessela. « Variété des rapports triangulaires dans la farce médiévale française. » *Internet: besoin de communiquer autrement/Les relations triangulaires*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2014 г., стр. 391-397.

4. Guenova, Vessela. « Aspects visuels et gestuels du comique dans les farces françaises du Moyen Age ». *L'éloquence des gestes. Enjeux linguistiques et interculturels de la politesse*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2016 г., стр.103-116.

5. Генова, Весела. „Около две издания на Молиеровия *Жорж Данден* от 1669 г.: въпроси на автентичността.“ *Преводът – мост между езици и култури*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2015 г., стр.251-261.

6. Генова, Весела. „Епическо, градско и духовно пространство в *Игра за св. Никола* от Жан Бодел: идеологически съдържания и новаторски драматургични решения“. *Филологията – класическа и нова*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2016 г., стр. 337-349.

Приети за печат:

7. Guenova, Vessela. « Edition pirate et édition officielle de *George Dandin* de Molière (1669) : quelle(s) norme(s) pour éditer un texte dramaturgique ? » Приета за печат в Сборник от Международната научна конференция на катедра „Романистика“ *Colloque international d'études romanes « Normes et grammaticalisation : le cas des langues romanes. Normes et transgressions dans les littératures romanes »*. СУ „Св. Климент Охридски“, 20-21.11.2015 г.

8. Генова, Весела. „Текстовите вариации в първите публикации на *Мнимият болен* от Молиер: ценни свидетелства за особеностите на драматургичната рецепция през 70-те години на XVII век във Франция.“ Приета за публикуване в Сборник в чест на проф. Божидара Деливанова, 2016 г.

Доклади на конференции и публични лекции (които не са станали предмет на последваща публикация)

1. Генова, Весела (2012). „Игра за Свети Никола: модуси на присъствие и отсъствие“. Научна философска конференция „Гьолечица 2012“ на тема „Модалности на отсъствието“, УНБ „Проф. Цветан Бончев“ - Гьолечица 2012.

2. Генова, Весела (2015). « Molière et la farce: questions de continuité ». Публична лекция и презентация в рамките на *Цикъл литературни лекции* в ЦАК към СУ „Св. Климент Охридски“, 18.5.2015 г.

Списък на цитираната в автореферата литература

- Barthes (1981):** Barthes, Roland (1981). « Le théâtre de Baudelaire ». *Essais critiques*, Seuil/Points, 1981.
- Baschera (1998):** Baschera, Marco. *Théâtralité dans l'œuvre de Molière*. Gunter Narr Verlag.
- Bourqui, Vinti (2003):** Bourqui, Claude & Claudio Vinti. *Molière à l'école italienne. Le lazzo dans la création moliéresque*. Paris : L'Harmattan/ L'Harmattan Italia.
- Chaouche (2001):** Chaouche, Sabine. *L'art du comédien : déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*. Paris Genève : H. Champion /Slatkine.
- Chartier (1994):** Chartier, Roger. « George Dandin, ou le social en représentation ». *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 49^e année, N. 2, 1994. pp. 277-309.
- Chartier (2002) :** Chartier, Roger. « Copped only by the Eare » : le texte de théâtre entre la scène et la page au XVII^e siècle ». *Du spectateur au lecteur : imprimer la scène aux XVI^e et XVII^e siècles*. Larry F. Norman, Philippe Desan, Richard Strier. Ed. Larry F. Norman. Fasano : Schena, c2002, pp. 31-53.
- Conesa (1996):** Conesa, Gabriel. « Remarques sur la ponctuation de l'édition de 1682 ». *Nouveau Moliériste*. University of Glasgow ; University of Ulster. Glasgow : Université de Glasgow, 1994-. Numéro III 1996-1997, pp. 73-86.
- Cornuaille (2015):** Cornuaille, Philippe. *Les Décors de Molière (1658-1674)*. Paris : PUPS.
- Corvin (2008):** Corvin, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Bordas.
- D'Aubignac (1657) :** Aubignac, François Hédelin (abbé d'). *La pratique du théâtre : œuvre tres-necessaire a tous ceux qui veulent s'appliquer à la composition des poèmes dramatiques*. Chez Antoine de Sommaville (À Paris), 1657. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k107980n/f66.item> consulté le 15/5/2016.
- De Marinis (1980):** De Marinis, Marco. «Le spectacle comme texte». *Organon 80 — Sémiologie et théâtre*. Lyon: Université de Lyon II, CERTC: 195-258.
- Dock (1992):** Dock, Stephen Varick. *Costume and fashion in the plays of Jean-Baptiste Poquelin Molière : a seventeenth-century perspective*. Genève : Slatkine, 1992.
- Gallèpe (2007):** Gallèpe, Thierry. « Le statut des didascalies : les jeux de l'entre-deux ». Calas, Frédéric. *Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*. Presses Univ de Bordeaux, pp. 23-38.
- Genette (1987):** Genette, Gérard. *Seuils*. Paris : Seuil (« Poétique »).
- Guardia, Parmentier (2009):** Guardia, Jean de, Marie Parmentier. « Les yeux du théâtre. Pour une théorie de la lecture du texte dramatique ». *Poétique* 2009/2 (n° 158), p. 131-147. DOI 10.3917/poeti.158.0131 <http://www.cairn.info/revue-poetique-2009-2-page-131.htm> consulté le 9/12/2015.
- Hall (1984):** Hall, Hugh Gaston. *Comedy in context: essays on Molière*. Jackson Miss.: University press of Mississippi.
- Helbo (1983):** Helbo, André. *Les mots et les gestes : essai sur le théâtre*. Lille : Presses universitaires de Lille.

- Lochert (2008):** Lochert, Véronique. "Illustrations and Stage Directions: Reading Theater between Text and Image". *Clark/CESAR Symposium Visions of the Stage: Theater, Art and Performance in France, 1600-1800*, Clark Art Institute, Williamstown (Mass.), Etats-Unis, 11-13 septembre 2008, organisé par Mark Ledbury et Jeffrey Ravel. Publié en ligne : http://www.cesar.org.uk/cesar2/conferences/conference_2008/lochert_08.htm consulté le 24/5/2016.
- Lochert (2009):** Lochert, Véronique. *L'Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*. Genève, Droz, « Travaux du Grand Siècle ».
- Molière (2010-I/II):** Molière. *Œuvres complètes*, tome I/II. Édition dirigée par Georges Forestier, avec Claude Bourqui. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, éditions Gallimard.
- Pavis (1982):** Pavis, Patrice. *Voix et image de la scène. Essais de sémiologie théâtrale*. Lille: Presses universitaires de Lille.
- Pavis (1996):** Pavis, Patrice. *L'analyse des spectacles. Théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*. Paris : Nathan.
- Pavis (2007):** Pavis, Patrice. *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*. 4^e édition revue et augmentée. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.
- Pavis (2012):** Pavis, Patrice. *L'analyse des spectacles* (II^e édition). Théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma. Paris : Armand Colin.
- Pavis (2014):** Pavis, Patrice. *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*. Paris : Armand Colin.
- Riffaud (2007):** Riffaud, Alain. *La ponctuation du théâtre imprimé au XVII^e siècle*. Genève : Droz.
- Rollinat-Levasseur (2000):** Rollinat-Levasseur, Ève-Marie. *L'énonciation théâtrale : l'expression de la subjectivité à l'âge classique*. Mathieu-Castellani, Gisèle ; Université de Paris VII S.l. : s.n., 2000. (Thèse, 641 p.).
- Świontek (1986):** Świontek, Slawomir. « La situation théâtrale inscrite dans le texte dramatique ». *Le texte dramatique, la lecture et la scène : actes du colloque*. Université de Wrocław. Wrocław, Pologne ; Heistein, Józef ; Université Sorbonne nouvelle-Paris 3. Paris Wrocław : Wydawnictwo uniwersytetu wrocławskiego, pp. 97-107.
- Ubersfeld (1978):** Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre*. Paris: Éditions sociales.
- Ubersfeld (1997):** Ubersfeld, Anne. « Poétique et pragmatique: le dialogue de théâtre ». *Applied sémiotics/Sémiotique appliquée*, vol. 1, 1-3/1997, pp. 175-184.
- Vennemann (2013):** Vennemann, Aline. *Lecture(s) du théâtre. Penser le pli dans le texte et sur scène*. http://teteschercheuses.hypotheses.org/502#_ftn1 3 Publié le 13/02/2013. Consulté le 21/5/2016.
- Vuillermoz (2000):** Vuillermoz, Marc. *Le système des objets dans le théâtre français des années 1625-1650 : Corneille, Rotrou, Mairet, Scudéry*. Genève : Droz.

- Александров (2009):** Александров, Ивайло. *Театралният спектакъл в семиотична перспектива*. Докторска дисертация, НБУ, 2009 г., консултирана онлайн на адрес http://eprints.nbu.bg/1392/1/PhD%20Dissertation_Ivaylo%20Aleksandrov.pdf на 15.2.2016 г. Дисертацията е публикувана под заглавието *Архитектоника на театралността. Театралният спектакъл в семиотична перспектива* в изд. „Просвета“ през 2012 г.
- Панова (1975):** Панова, Снежина. *Молиер на българската сцена*. София: „Наука и изкуство“.
- Петров (1979):** Петров, Красимир. „За характера и функцията на развръзката в театъра на Молиер“. *Аспирантски сборник на ВТУ*, кн. V, св. I. ВТУ 1979 г., стр. 255-266.
- Петров (1983):** Петров, Красимир. *Еволюция на конфликта във френската комедия на класицизма*. Дисертационен труд (автореферат). В. Търново.
- Петров (1984):** Петров, Красимир. „Le Classicisme et Molière“. *Трудове на ВТУ*, том XIX, кн. I, 1984 год. стр. 127-155.
- Терзиев (2012):** Терзиев, Асен. *Театралността – езикът на представлението*. София: „Проф. П. Венедиков“.
- Хаджикосев (1979):** Хаджикосев, Симеон. *Молиер*. София: „Народна просвета“.
- Христакиев (2013):** Христакиев, Красимир. *Високата комедия на Молиер*. Велико Търново: „Фабер“.

