

КЛАСИЦИЗЪМ И РОМАНТИЗЪМ ВЪВ ФРАНЦИЯ С ОГЛЕД НА ДРАМАТИЧНИЯ ЖАНР

КРАСИМИР ПЕТРОВ

Френският романтизъм оставя малко шедьоври в областта на драмата. В романтическите драми днешният читател и зрител открива преди всичко целия арсенал от крайности, клишета и автоматизми на фабулата, персонажите и стила — белег на времето, което ни отделя от момента на тяхното създаване. Но в контекста на историческото развитие на жанра романтическата драма като явление далеч надхвърля художествената стойност на отделните творби и дарбата на техните автори.

За своите представители и привърженици романтизмът е синоним на революция. Френските романтици въпреки разнообразието и противоречивостта на техните обществено-политически и естетически възгледи като цяло живеят със съзнанието за своята мисия. Революция на идеите е необходима там, където след период на застой е налице воинствуваща ретроградност и затова във всеобщото обновление на теорията и идеологията, на съдържанието и формата на художественото произведение, център на борбата се явява драмата, където класицизмът е пуснал най-дълбоки корени. Неслучайно възходът на романтизма във Франция започва от поезията и романа, но утвърждаването му е свързано с няколко театрални постановки. Повечето литературни манифести представляват предговори към драматични произведения, а Стендал избира за заглавие на своя прочут трактат антитезата Расин—Шекспир.

Разбира се, революционността на романтическата драма не трябва да се възприема чрез външните прояви на тази борба. Новаторството в тематиката, стила и патоса, отхвърлянето на правилата са само външни белези на една по-дълбока промяна в схващането за драмата въобще — промяна, предопределила развитието на жанра чак до наши дни.

Без да се занимаваме обстойно с теорията на романтическата драма, а още по-малко с конкретни анализи, ще се опитаме да изясним прехода от класицизъм към романтизъм от гледна точка на жанра, преход, който по своята важност не отстъпва на този на границата между Средновековието и Ренесанса. Романтическата революция в драмата е най-ясно изразена във Франция по няколко причини. Най-напред тук е люлката на класицистичната естетика, наложила се като господстваща в Европа за близо два века. Подобно безпрецедентно по сила, продължителност и всеобхватност културно влияние създава стабилна традиция както в творчеството чрез система от принципи и правила, така и във вкуса на читателската и зрителската публика. Това са фактори, с които новата естетика неизбежно влиза в конфликт. Последният се радикализира и от факта, че във Франция липсват междинни периоди, които да подготвят условията за по-безболезнен преход. За такъв отчасти могат да се смятат първите две десетилетия на XIX век, когато на огромна почит е мелодрамата, но самата тя като драматичен вид бива смятана за малоценна и от елита, който се придържа към старорезимните естетически ценности, и от самите ѝ почитатели. Нейното влияние върху

оформянето на романтичката драма наистина е огромно¹, но самата тя остава далеч от сцените на реформираните театри и поради самата си същност не може да се отърве от вродените си стереотипи.

Друга причина за резкостта на прехода от класицизъм към романтизъм в драмата е късният възход на романтичката школа във Франция в сравнение с Англия и Германия. Затова и тук противоречията са изострени до краен предел. Френските романтици си поставят много по-радикални обществени цели и задачи. Влияние за това оказва и динамиката на политическото развитие в страната след Революцията². Характерно в това отношение е развитието във възгледите на младия Виктор Юго.

За да стигнем до същността на прехода, за който става дума, необходимо е предварително да уточним смисъла, който ще вложим в някои основни понятия като драматичен жанр, класическа и модерна драма, драматичен конфликт.

В основата на традиционните определения за драмата по принцип стоят една или няколко от следните или подобни на тях характеристики: литературно произведение, предназначено за сцената, в което липсва пряка авторова намеса, показващо действие в „чист“ вид, съчетаващо епическата обективност и лиричката субективност, което художествено претворява социално-историческите противоречия или извечните човешки антиномии и пр. Характерни за този тип определения са фрагментарността, ограничената валидност, липсата на органическа връзка между отделните споменати черти. Причина за това е, че макар и по принцип верни, те се основават на описание или предписанието, а не на анализа.

Друга възможна гледна точка е разграничението по отношение на останалите два литературни жанра. В този случай най-общото, доведено до абсурд определение би било следното: „Драматично е всяко литературно произведение, което не е лирическо или повествователно.“ Тук богатството на интерпретации също е необятно — от Диомед, който определя жанровете според субекта на изказа, през Гьотевите „естествени форми на поезията“ до времевата характеристика на Емил Щайгер.

Подобни дефиниции са възможни само при класическата или, да речем, при традиционната форма на жанра, тъй като всъщност тръгват от нея, но са непригодни за изключителното многообразие на съвременната драма. Така, от една страна, имаме литературна форма в непрекъснато движение, а от друга — традиционен подход към процеса на това движение. Резултатът, разбира се, е характерен за всяко описателно определение — то фиксира явлението в негов минал стадий и се разминава със съвременността. Следователно, ако трябва да търсим някакво универсално определение за драмата, което да обхваща всички съществуващи и хипотетични нейни форми, не е възможно да вървим по пътя на описанието. Логично е в такъв случай да се движим на такова равнище на драматичното произведение, което остава неизменно при всички формално-тематични вариации, а такова е езиковото равнище.

Тук не става дума за методите на структуралната семиотика, според която литературният текст се приема за вторична знакова система, с други думи, означаемо, чието означаващо е езикът. Като подлага на критика тези методи, Христо Тодоров предлага принципно различна изходна точка при разглеждането на литературния текст като лингвистичен феномен³. Изхождайки от теорията на Гийом — Манчев за езика⁴, той стига до заключението, че литературният текст почива върху една система

¹ Пример за това, което Шкловски нарича „преминаване на наследство не от баща на син, а от чичо на племенник“, т. е. следващото поколение канонизира някаква съществуваща вторична тенденция, най-често принадлежаща към масовата култура. Вж. Тодоров, Т., O. Ducrot. Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. P. Seuil, 1972, p. 192.

² Гьоте пише за „Льо Глоб“, орган на романтичкия кръжец около Стендал: „Господа глобистите не пишат нито ред, който да не е политически, т. е. който да няма за цел да въздейства върху днешния ден.“ — В: Гьоте за литературата. С., Наука и изкуство, 1979, т. 1, с. 547.

³ Вж. Valeur esthétique et normalité linguistique du texte littéraire. In: T o d o r o v, C h r. Etudes d'histoire de la littérature française (18—20 s.). S., 1987, pp. 132—217.

⁴ Вж. G u i l l a u m e, G. Langage et science du langage. P.1971. M a n t c h e v, K. Hiérarchie sémantique des verbes français contemporains. — In: Cahiers de lexicologie. P., 1967, № 1.

от йерархични модални връзки, които осъществяват неговото единство, а също и функционирането му като художествено явление⁵.

Една от най-важните страни на тази по същество нова теория е поставянето по новому на проблема за литературния жанр. Макар и в тезисна форма, Христо Тодоров излага ясно принципите на жанровото деление като следствие от лингвистичните закони на изграждане на литературния текст. А тези принципи са следните:

1. Единството на литературното произведение се осъществява чрез модалните отношения между два или повече термина.

2. Тези термини са Субект и Обект (евентуално втори субект и пр.) в лингвистичния смисъл на думата.

3. Модалните отношения представляват *основни глаголни понятия* (собствено модални глаголи, перцептивни глаголи, интелективни глаголи). Зад всички възможни тематизации в конкретните произведения откриваме все същите отношения: любов—дълг, амбиция—препятствия и пр. Така че в основата на всяко литературно произведение лежи конфликтът между индивида и другите, между индивида и света.

4. Съществуват три типа отношения между С (субекта на изказа) и с и о (субект и обект вътре в изказа).

екзоген конфликт А. С——(с о)

Модална позиция на С спрямо една сама по себе си статична картина на света.

ендоген конфликт Б. С (с———о)

По-слабо изразена модалност на позицията С, наличие на конфликт вътре в изказа между с и о.

В. с———о

Формално отсъствие на С, конфликтът се развива изцяло в рамките на изказа.

При А (лирическо произведение) С е лирически субект, който дава една отличаваща се с висока степен на модалност и в същото време статична картина на света.

При Б (повествователно произведение) С е разказвач, пасивен по отношение на предаваните от него събития, и чието отношение към тях има по-ниска степен на модалност и е с ясно изразена интелективна позиция. В същински вид модалните отношения се развиват между персонажите.

При В (драматично произведение) липсва субект на изказа, следователно няма предварително определена модална или интелективна гледна точка. Оттам „обективността“ при предаване на събитията. Модалността е изцяло в драматичния конфликт между персонажите⁶.

Подобно разграничение на литературните жанрове има редица предимства. Най-напред то се явява елемент от едно цялостно виждане за литературните явления, което се основава на „оперативната“ връзка между езика и литературния текст, и единият, и другият разглеждани в процес на изграждане.

Второ, подобно определение на литературните жанрове разкрива не само тяхната обособеност, но и относителността на границите, които ги разделят.

Трето, това разглеждане на жанра не е исторически ограничено. Изхождайки от езиковата същност на литературните явления, то съдържа потенциално в себе си целия опит на досегашната литературна практика, включително нейните най-нови форми и тенденции.

Четвърто, то не отхвърля по принцип съществуващите определения за литературния жанр, а обобщава отделните, умозрителни, дескриптивни гледища, издига ги на ново ниво на абстракция, което го и прави универсално. На всяко друго ниво жанрът си остава ограничен в пространството и времето понятие.

И най-после, нека напомним, че определението за един или друг жанр не може да бъде нещо самоцелно. То получава смисъл само като опорна точка при изучаване на литературните явления в исторически план, от една страна, и за анализа на всяко кон-

⁵ Вж. *Problèmes psycholinguistiques du texte narratif*. — In: T o d o r o v, C h r. *Etudes...*, pp. 112—130.

⁶ *La théorie des genres littéraires*. In: *Etudes...*, pp. 248—253.

кретно произведение, от друга. Едно определение за жанра трябва да съдържа потенциално в себе си методология на научното изследване. Именно тук се разкрива най-цялостно предимството на теорията на Христо Тодоров. От нея логически следва, че центърът на анализа на една поема, един роман и една драма не може да бъде един и същи. В поемата това е антропоморфичната картина на дадена ситуация, резултат от модалното напрежение между лирически субект и света, осъществена чрез метафоричността на поетическия език. В повествователното произведение предмет на анализа наред с интригата са преди всичко използваните нарративни техники от субекта на разказа — гледна точка, фокализация, метафоризация.

При драмата поради формалното отсъствие на субект на изказа литературният текст предлага като предмет за изследване репликите на персонажите (авторските ремарки — дидаскалите — заемат особена позиция) и чрез тях „обективната“ картина на едно действие, породено и движено от драматичния конфликт. Следователно, като оставим настрана конкретната тематизация, анализът на едно драматично произведение има за цел да разкрие особеното проявление в него на драматичния конфликт. Различните форми на драматичен конфликт могат да се разглеждат и в исторически план, тъй като при положение, че отличителен белег на драмата като жанр е наличието на конфликт, така да се каже в „чист“ вид, логично е да се приеме, че зад общата еволюция на драматичните форми се крие еволюция на проявленията на драматичния конфликт.

От казаното следва, че поради различията между предмета на анализа и оттам на използваните методи на анализ, иманентната история на литературата (именно иманентната, а не социологическата или психобиографичната) представлява всъщност история на литературните жанрове, без, разбира се, да се пренебрегва връзката между тях в един или друг момент от развитието им, връзка на общоестетическо равнище.

Дотук изяснихме на какво ниво може да се търси инвариантният модел на драмата, какво въпреки промените от една епоха до друга, от една школа до друга, остава неизменно. Какви обаче са променливите параметри на жанра, тези, които са предмет на едно историческо изследване?

Историзмът в естетиката, чийто най-важни черти са диалектиката на съдържанието и форма и относителността на идеала за прекрасно, не възниква изведнъж. От сблъсък между привържениците на „древните“ и на „модерните“ във Франция и от „История на изкуството на древността“ на Винкелман в Германия до предговора към „Кромвел“ на Юго и „Естетиката“ на Хегел тази идея изминава дълъг път. Ала неслучайно именно във времето на романтизма като преходна епоха между класическо и модерно изкуство, класическа и модерна литература тя се оформя окончателно и намира условия за повсеместно приложение.

Изместването на нормативната поетика от историческата поставя редица проблеми, най-важният от които — за метода, а оттам и за предмета на историко-литературното изследване — остава открит. От времето на романтизма до средата на XX век историческата поетика се проявява под различни форми — биографична, културно-историческа, психологическа, културно-философска, психоаналитическа школа — докато се стигне до идеята, че обект на литературната история може да бъде не генезисът на произведението, разгледан в психобиографичен или социологичен план, а самото произведение, или по-точно това, което Тинянов нарича „литературна вариабилност“⁷.

Характерно за драматичното произведение е наличието в него на драматичен конфликт в „чист“ вид⁸. Този елемент остава неизменен и разграничителен за жанра. Вариабилността тук е в различните проявления на конфликта във времето. Необходи-

⁷ Tynianov, J. De l'évolution littéraire. — In: Théorie de la littérature. P., Seuil, 1965.

⁸ Сонди например твърди, че „за да бъде чисто отношение, драмата трябва да бъде свободна от всякакъв външен елемент, да познава само себе си“. Тази автономност според него се осъществява в шест направления. Вж. Szondi, P. Théorie du drame moderne. P., L'Age d'homme, 1983. Trad. de l'allemand, p. 14.

мостта от едно диалектическо разглеждане на отношението синхрония — диахрония е очевидно. Ясно е, че иманентният прочит на едно литературно произведение може да бъде прието за анализ на това произведение само ако разкрие освен всичко друго и връзките му с определен етап от развитието на жанра, ако го ситуира във времето. При една история на литературата, която остава в рамките на литературния текст, абсолютното противопоставяне на синхрония и диахрония е лишено от смисъл, тъй като литературните явления получават значение само чрез тяхната взаимовръзка във времето. Така конкретното явление се обособява, без да се изолира⁹.

Когато говорим за иманентна история на драмата, ние съвсем нямаме предвид разглеждането на изменението във вътрешните структури като движение, поради което само себе си. Литературата като явление е елемент от цялостния културно-исторически контекст на дадена епоха. А драмата може би повече от другите жанрове е пряко свързана с духовния живот на нацията и играе активна роля при формиране на обществената атмосфера. Несъмнено една или друга литературна школа или естетическо направление има своите обществено-исторически основания, създаването на едно гениално произведение е плод на безброй много фактори от обективен и субективен характер. Но тук става дума за перспективата, от която се разглежда еволюцията на жанра. При генетичния подход във всичките му разновидности тя се разглежда отвън навътре. По този начин литературното явление се приема за следствие на различни причини. И съвсем естествено на първо място застават именно тези външни причини като действителен обект на изследването, а собствено литературните факти се явяват като илюстрация на породилите ги условия. При иманентния подход еволюцията на художествената форма, без да бъде откъсвана от общото духовно движение на епохата, се приема като автономен обект, а от характера на самата еволюция може да се съди за останалите елементи на това движение. С други думи, тук перспективата е отвътре навън, при което се избягват и задължителното търсене на причинността, и повърхностните паралели.

В нашия случай, за да изясним прехода от класицизъм към романтизъм в драмата, би трябвало да разглеждаме не толкова конкретните обществено-политически, материални и духовни условия, при които се осъществява този преход (подобни изследвания съществуват), а еволюцията на драмата в по-широка перспектива, като преминаване от един модел към друг, от един тип драматичен конфликт към друг. При това, тъй като става дума за класически модели, еволюцията на трагедията и на комедията ще трябва да се проследи поотделно. По този начин традиционната периодизация на европейската драма — антична, средновековна, ренесансова, класицистична — би могла да получи своето потвърждение чрез изясняване на промените в нейната вътрешна структура. Така материално основание ще намери не само разрывът между отделните традиции, но и приемствеността между тях.

С пълно основание теоретичите на класицизма виждат в драмата от XVII век съживяване на античните образци. Ала това е вярно до толкова, доколкото Ренесансът скъсва (поне във Франция) със средновековната драматическа традиция (изключение прави фарсът, за който ще стане дума по-нататък). Подражанието на древните е издигнато като общ принцип на класицистичната естетика, но различията са твърде съществени, за да бъдат прикрити от идентичността или поне подобие на външни формални признаци или от интерпретирането на едни и същи митологически или исторически сюжети.

Развитието на античната трагедия, ако тя бъде разгледана в своята цялост, представлява процес на все по-ясно очертаване на драматичния конфликт с неговите страни и постепенно освобождаване от странични за действието, т. е. за същността на жанра, епически и лирически елементи. Тази еволюция може да бъде проследена по много признаци — непрекъснатото нарастваща роля на диалога, изменение на функцията на хора, очертаването на център на драматизма — моментът на катастрофата, поява на

⁹ Вж. Тунианов, J. Op. cit., p. 122.

трагическото раздвоение като позиция на протагониста и пр. Това, което остава характерно за античната трагедия, а и драма въобще, е присъствието на една външна за самото действие сила, която не само влияе на неговото развитие, но може да се смята често и за основание на това действие. Става дума за свръхестественото начало, което само условно може да бъде наречено божествено, тъй като в много случаи нему са подвластни и боговете. Като се има предвид антропологизмът на античната теогония, това е твърде обяснимо — боговете са зависими от него, доколкото са носители на чисто земни човешки страсти, качества и слабости. Тази свръхестествена сила — Съдба, Мойра — понякога се проявява като субективна воля, каприз на едно или друго божество, друг път като сила на изречено в миналото проклятие, като неминуемо предопределение, а другаде като игра на случая.

Тази фатализирана каузалност между минало и настояще играе важна роля не само в конкретното действие, но и придава нравствен смисъл на героите и събитията. Наистина функцията на Съдбата също се променя — в „Седем срещу Тива“ и в „Орестия“ на Есхил тя е възмездителка, у Софокъл е сянка и непоницаема за човешките помисли сила (противно на твърдението на софистите, че „човек е мяра за всички неща“); за Еврипид тя е показател за човешката слабост, а за Сенека — на човешкото величие. Ала нито за момент никой от тези драматурзи не поставя под съмнение нейната всесилност — в „Прометей“ на Есхил от нея се бои господарят на боговете Зевс, а в „Безумния Херакъл“ на Еврипид тя поставя на колена най-силния от хората.

Наличието на външен по отношение на действието фактор не означава непременно нарушаване на логиката на това действие. При Софокъл осъществяването на прокобата възстановява нарушената хармония на света, при Еврипид *deus ex machina* идва, за да осъществи развързката, наложена от митологическия канон, поставен под съмнение именно от вътрешната логика на действието. Важно в случая е, че този фактор определя основните особености на античната трагедия. Така в нея драматичният конфликт противопоставя личности, но фактът, че този конфликт възниква, развива се и се разрешава под въздействието на една свръхчовешка сила, води до откъсване на персонажите „от почвата на природата, към която човек е действително прикован като крепостния към парчето земя“¹⁰.

Оттам и самото себеутвърждаване на протагонистите идва не от сблъсъка помежду им, а от сблъсъка на човека със свръхчовешкото. Той не носи сам съдбата си, тя идва отвън без връзка с неговите желания, действия и воля. Едва след като е осъзнал своята орис, протагонистът може да даде израз на волята си, да се освободи от веригите на необходимостта. Така последна дума има човекът — Федра намира изкупление в смъртта, а Херакъл у Еврипид — в живота-страдание, но и в единия, и в другия случай те сами вземат решение, как да постъпят и в това е апотеозът на човешкото извисяване над силата на Съдбата.

Може да се каже, че конфликтът между протагонистите е само външна обвивка на конфликта между човека, който утвърждава себе си чрез страданието и трансцендентната сила. Така и понятието характер в античната трагедия има особен смисъл — то се крепи на осъзнаването на вътрешната свобода, постигната след преживяната катастрофа. Затова не е толкова важно дали трагическият герой ще умре, или не при развързката — тя може да има и външните белези на щастлив край, но това не променя нейната същност. Парадоксът е, че единственият път за освобождаване от силата на Съдбата е да бъдат понесени нейните удари¹¹.

Както ще видим, в тази особеност на конфликта е същността на различията между античната и класицистичната трагедия. Поради това и първата не може никога да се освободи докрай от епичните и лиричните елементи — те са свързани именно с този трансцендентен фактор в драматичния конфликт¹².

¹⁰ Шлегел, А. В. Лекции за драматическото изкуство и литература. — В: Естетика на немския романтизъм. С., Наука и изкуство, 1984, с. 397.

¹¹ Пак там, с. 401.

¹² Юго отбелязва, че „в античната трагедия епическото блика отвсякъде“. — In: Préface de „Cromwell“. Ed. par M. Souriau. P. Boivin, s. a. p. 180.

В още по-голяма степен този синкретизъм на драматическите с лирически и епически елементи се наблюдава в средновековните драматични видове. И двата основни източника на драмата през тази епоха — литургичният ритуал и площадните игри — предполагат подобно преливане. И в единия, и в другия случай резултатът е непълно премиване от монолога-разказ към диалога-игра и от картината-показ към движението-действие. Ала не всички черти на средновековната драма и не изцяло могат да бъдат обяснени с нейния произход. Като литературен жанр тя е възникнала на мирогледа на средновековния човек, за когото *Deus est sphaera cujus centrum ubique, circumferentia nusquam*¹³. И литургическата драма през X век, и мистерията през XV век са израз на този мироглед, а фарсът от края на XV и началото на XVI век е знак за неговия упадък.

Ако се разгледат чертите на средновековната драма като цяло, става ясно защо Ренесансът се откроява така рязко от тази традиция, поне що се отнася до Франция, където средновековната драма достига най-пълно развитие и е с най-разнообразни проявления. Постепенното преместване на мястото на действието от олтара към градския площад и въвеждането на битови и исторически моменти съвсем не променя същността — Богът-творец присъства всеки миг в човешките дела, земният път на човека е движен от висшето предопределение и земните постъпки — праведни или греховни — винаги получават небесна санкция.

Основен конфликт във всички драматични видове — полулитургическите драми, мираклите, мистерията, моралите — е сблъсъкът между Доброто и Злото, олицетворени от Бог и Дявола. Човек е по-скоро обект на тази борба, отколкото неин субект, място, където тези две сили си дават среща, а не участник в борбата. В този смисъл неговото място в драматичното действие е много по-незначително, отколкото в античната трагедия. „Чудото на Теофил“ е може би най-типичният пример за това.

Поради своята илюстративност средновековната драма представлява много повече история или картина, отколкото драматическа колизия¹⁴. В мираклите и моралите се съдържат елементи на „чиста“ драма, но и те не се отърсват от свръхестественото и съвсем не поради липсата на талант у авторите¹⁵. Дори когато се отдава на битоописание, тя си остава алегорична и редом с типове като Сърперника, Горделивца и Развратника в действието се подвизават ангели, светни и дяволи.

Етическата проблематика на средновековната драма почива на споменатата дилема Бог—Дявол и възмездие то има изключително небесен произход. Земната правда, справедливост, правосъдие съществуват дотолкова, доколкото са сянка на небесните. Както бе споменато по-горе, моментът, когато божествената намеса бива изключена, бележи кризата както на средновековните морални ценности, така и на средновековната драма като техен носител. Във „Фарса за Метр Патлен“, лишено от божия промисъл, земното правосъдие се превръща в жестока пародия — измамниците остават ненаказани, а положителни герои въобще липсват. Небесната правда вече е абдикирала, а земната още не се е възцарила.

Фарсът е свободен от алегоризма, от директното морализаторство, от намесата на свръхестественото под каквато и да било форма, но в замяна на това затваря героите си в рамките на частния живот и не извлича от примера на конкретната ситуация обобщението, характерно за жанра от по-късните периоди. Ето защо — предтеча на комедията на интригата, а оттам и на високата комедия, но и наследник на драматизираните притчи-моралите — фарсът е обрнат с лице към бъдещето, но е стъпил здраво на основата на средновековната традиция.

Какви са основните черти на ренесансовата трагедия и какво е нейното значение като първи етап от развитието на драмата на новото време?

¹³ Цит. по: Poulet, G. *Les Métamorphoses du cercle*. P. Flammarion, 1979, p. 25.

¹⁴ Вж. Balmas, E., Y. Giraud. *Littérature française de Villon à Ronsard*. P. Arthaud, 1986, t. 2, p. 133.

¹⁵ Paris, G. *La Littérature française du Moyen Age (XI—XIV s.)*. P., Hachette, 1890, p. 243.

Най-напред това е постепенното освобождаване от свръхестественото. Драматичното действие се задвижва от човешки страсти и стремежи. Човекът се изявява вече не в отношението си с трансцендентна сила, а преодолявайки земни препятствия или превъзможвайки себе си. Тези две тенденции в изграждането на новия драматичен персонаж — обърнат повече към света като обект за покоряване и като място на действието, и обърнат към самия себе си, открил противоречивостта на собствената си натура, се проявяват ясно — първата в бароковата драма на Арди, а втората — в следващите античните образци трагедии на Жодел и Гарние. Връзката между тях е очевидна и бива осъществена по-късно в трагедията на класицизма. Затова драматичният конфликт има за цел да разкрие възможно най-пълно характера на героя¹⁶.

Вторият новаторски елемент на ренесансовата драма е именно зараждането и утвърждаването на персонажа — характер, който в основата си остава непроменен като концепция чак до началото на XIX век. Понятието „характер“, отнесено към драматичния персонаж от тази епоха, не се схваща като индивидуално съчетание от устойчиви личностни черти, а като обобщена представа за човека. Характерите са универсални човешки типове и за тяхното разкриване без примес на случайно са необходими универсални ситуации. За разлика от типове на фарса и на соти, които макар не винаги да страдат от липса на психологическа дълбочина, не реализират заложеното в тях обобщение (това ще направи по-късно комедията), героят от трагедията възплава идеала, носител на вечните човешки ценности¹⁷.

Оттук идва и новото схващане за драматическата композиция, близко, но не идентично с това на античната трагедия. Най-напред се ограничава мястото и времето на действието, като в същото време то се освобождава от пространствено-временна конкретизация, която е само условно загатната. Освен това се стеснява и обхватът на действието до навечерието на катастрофата и самата катастрофа, имаща тук значение не на възмездие, а на изпитание. И най-после то следва една-единствена линия на интригата с малък брой участници. Още първата оригинална трагедия, написана на френски език — „Клеопатра“ на Жодел от 1553 година — притежава всички формални черти на класицистичната трагедия — пет действия, малко персонажи, единство на времето и единство на стила, а освен това благоприличие (сцените на насилие се случват зад кулисите) и нравоучителност.

Така изграждането на модела на класическата драма минава през три етапа. Трагедия, следваща античните образци, преди всичко Сенека, с исторически или митологичен сюжет — гръцки и библейски, която освобождава драматичния конфликт от намесата на свръхестественото като постоянно действащ фактор и дава началото на постепенното оформяне на персонажа-характер. Бароковата драма преодолява статизма на тези първи образци, доказва възможностите на сценичния ефект, залага на зрелищността, на непрекъснатото движение, на смяната на декора и метаморфозите на героите, на фантастичното и ужасното. Тя е прототип на мелодрамата, от нея класицизмът през периодите на разцвет категорично ще се разграничава и към нея ще се връща винаги в кризисни моменти (границата между XVII и XVIII век и между XVIII и XIX век). Най-после трагедията на класицизма влива в себе си всички тенденции от предишния период на търсения, синтезира ги и кодифицира получения резултат в един драматичен модел, останал непоклатим до самия възход на романтизма.

В този модел най-ясно се разкрива резултатът, постигнат от елиминирането на свръхестественото, а именно затварянето на проблематиката в рамките на субекта. В трагедията от XVII век ренесансовият хуманизъм се проявява като интериоризация на трансцендентното във вид, който традиционно се назовава „свърхличностна“ нравствена ценност. Така героят проявява своята човешка стойност, като се съизмерва сам със себе си. Поставен пред една по същество свръхчовешка дилема, той е принуден да мине отвъд човешкото, което най-често води до неговата гибел. Подобна тенден-

¹⁶ „Обръщайки се към света на другите, човекът вътрешно се разваря и се превръща в драматическо присъствие.“ (Szondi P. Op. cit., p. 13.)

¹⁷ Balmas, E., Y. Giraud. Op. cit., 145—146.

ция се забелязва още в пиесите на Робер Гарние, най-видния представител на ренесансовата френска трагедия, където наред с други черти като психологизма, гражданския патос и тематика, които ще бъдат възприети от XVII век, понятието „съдба“, дошло от античните образци, които той следва, вече се асоциира изключително с превратностите и страданията на земното битие. По-нататък позоваването на съдбата ще се превърне в чисто реторическа фигура.

Героят осъзнава дилемата, осмисля я, не е вече сякаш жертва на слепи сили, трансцендентното отстъпва място на логическата необходимост. Така в класицистичната трагедия човекът остава отначало докрай господар сам на себе си и става жертва на съзнателно направения избор.

При това трябва непременно да се обърне внимание на ролята на външните обстоятелства, защото те са, които създават необходимите условия за върховната изява на субекта. Вярно е, че е налице тенденция към елиминиране на събитийността, но въпреки това ролята на тези обстоятелства не бива да се пренебрегва, защото поне в началния момент тя е решаваща и се изразява в един външен инициращ конфликт, който скоро бива суспендиран от нерешимостта на вътрешната дилема, от продължителния момент на избора, който заема почти изцяло произведението.

По този начин статизмът на персонажа не само отговаря на рационалистическото схващане за човека, но и получава своето конкретно основание в самата материя на драматичното произведение. Резултатът е именно една от формите на проявление — трагическата — на персонажа-характер, който ще открием и в комедията на класицизма, но в друг вид.

В пряка връзка с универсализма при подхода към субекта е и универсализмът при изграждане на средата, в която той се намира. Последният се проявява преди всичко в отбягването на всяка по-конкретна и детайлна пространствено-временна характеристика. И в първия, и във втория случай единството на драматургическата практика и теорията на класицизма е очевидно. То придава смисъл на основните принципи на тази теория — подражание на древните (преосмисляне на формално-съдържателните особености на античната трагедия), подражание на природата (вечната и неизменна човешка природа), рационализъм, универсализъм, имперсоналност, както и на правилата — правдоподобност, благоприличие и преди всичко правилото на трите единства.

Всички тези общи черти на класицистичната трагедия — интериоризация на трансцендентния фактор, статизъм и универсалност на героите и ситуацияите, господство на интелектуалното над емоционалното (осъзнатата, рационализирана страст у Расин, например)¹⁸, се съсредоточават около един драматичен конфликт, който има следния вид:

Обект — 1 — Субект/Страст — 2 — Дълг/

където 1 е конфликтът на протагониста с външните обстоятелства, който има *иницираща* функция, а 2 е вътрешният конфликт, основен за произведението, спирачка за външното действие и в същото време главен източник на драматизма.

Така, следвайки една тенденция, идваща от античността, жанрът успява да осъществи идеала за „чиста“ драма в модела на френската трагедия на класицизма. Показателно е например, че у Корней и Расин дори разказите (т. е. „епическите“ елементи) спомогат за изчистването на действието от епизоди, които биха превърнали драмата в „история“. А Молиер в „Критика на Училище за жени“ твърди, че разказът също е драматическо действие. Като резултат действието се концентрира в един епизод, вниманието върху един персонаж, времето в един момент, мястото в една точка. Така в класицистичната трагедия „изчистването“ на драматичното действие от „странни“ елементи на практика почти елиминира самото действие.

Този изключително устойчив драматичен модел, сам по себе си съвършен, по същество е лишен от способност за вътрешно развитие, за самоизменение. Той пред-

¹⁸ Вж. Peyre, H. Qu'est-ce que le classicisme? P., 1965, p. 86, sqq.

ставява връхна, последна фаза от развитието на тенденция, която се оказва по-нататък непродуктивна. Затова всички опити за обновление през XVIII век остават неуспешни. Промените, които се въвеждат тогава, не са от характер да променят същността. Призивите за повече действие и по-малко декламация от страна на драматурзи и теоретици като Волтер, Кребийон и Ла Мот (последният дори е готов да изостави единството на място и време) за по-голямо внимание към спектакъла, към зрелищното, за обновяване на сюжетите и тематиката са в разрез със стилизираната красота на шедьоврите от предишния век, които служат за образци. Дори преклонението пред „гениалния варварин“ Шекспир не променя нещата, тъй като принципите на неговото творчество остават неразбрани. Основният класицистичен модел се запазва в творчеството на епигоните от неокласицизма чак до началото на XIX век. Затова романтиците поемат в съвсем друга посока на търсения. В това отношение за известна приемственост може да се говори при комедията на класицизма, която паралелно на трагедията изминава интересен път на развитие. Този път обхваща четири основни етапа, като се почне от домолиеровата епоха и се стигне до Бомарше.

В класическата поетика отношението трагедия — комедия най-общо се изразява като отношение абстрактно — конкретно или философско начало — битоописателно начало. В епохата на зрелия класицизъм във Франция след 1640 година „междинните“ видове — пасторал, трагикомедия и пр.—слизат от сцената и тези два полюсни драматични вида се проявяват всеобхватно. По силата на своите видови особености комедията по-безболезнено преживява преходите от една епоха към друга. Същите тези особености и фактът, че като „нисък“ жанр тя не занимава така отблизо теорията, както е при трагедията, дават възможност на комедията при класицизма да остане „непослушното дете“ на тази естетика и да следва по-свободно една естествена еволюция.

При комедията това, което на нивото на тематиката се определя като битоописание, а иначе казано като конкретност, се проявява във вътрешната структура като възможност за разграничение на два плана на драматичния конфликт — конкретнодействен и план на идеите. При това комическият герой се явява несвойствен носител на нравствена или друга идейна стойност именно поради своя комизъм. Пленник на субективното, той е така да се каже, несъзнателен неин носител и във всичките си постъпки остава в рамките на конкретната ситуация, без да може да я осмисли и да види и нея, и себе си отстраня. Комизмът на персонажа се явява един от важните дистанциращи фактори, които разделят двата плана на конфликта. Но при всички случаи може да се каже, че тази дистанция е, която отличава комедията от другите драматични видове¹⁹.

Въпросните четири етапа от развитието на класицистичната комедия се отличават с различни проявления на драматичния конфликт и с различни типове главен герой. Първият период, който исторически можем да наречем домолиеров, а типологически — период на комедията на интригата, се характеризира с кръстосването на многобройни влияния — на средновековната фарсова традиция, на комедия дел'арте, на италианската комедия ерудита, на испанската комедия. Въпреки тази пъстра картина обаче същността на произведенията си остава една, независимо дали става дума за бурлескна комедия с испански сюжет на Скарон, за близка до прецизността ранна комедия на Корней или за вдъхновените от италианците първи творби на Молиер. Всички те се отличават с характерния за комедията на интригата еднопланов конфликт без някаква шо-годе осезаема идейна подплата. В тях се срещат черти, дошли право от античността — господство на случая в човешките отношения, стереотипни композиционни елементи — квипрокво, узнавания, неочаквани обрати и неизбежният *coup de théâtre* в края, овенчан със сватба. Героят от тази първа разновидност на класицистичната комедия, главен или епизодичен, е персонаж-маска не само защото е лишен от психологическа дълбочина, но и защото не е нищо повече от функция на движението

¹⁹ Вж. Петров, Кр. Жанровият белег на комедията като изходна точка за анализ на произведението. — In: Sprach- und literaturwissenschaftliche Aspekte bei der Interpretation literarischer Texte. Beiheft des Germanistischen Jahrbuches der VRB, 1987, t. 2, 164—171.

от случайността драматично действие, което шеметно скача от една перипетия към друга, най-често без логическа връзка между тях (*comédie à tiroirs*). Повечето типове идват от античната и италианската комедия — наивният младеж, невинната девойка, глупавият баща или опекун, хитрият и вероломен слуга, войникът или ринарят-матмор, сводницата и пр. Цялостната картина на света в тази комедия е белязана от знака на иреалното, на условността.

„Високата“ комедия на Молиер се характеризира с двупланов конфликт, като неговият идеен план има морално-философско съдържание; тук е налице пределна за комедията обобщеност на проблематиката, особено пиеси като „Мизантропът“ и „Дон Жуан“ могат да бъдат наречени без преувеличение „Философски комедии“. Този двупланов конфликт с минимална дистанция между двете равнища — конкретно-действено и идейно (дистанциращите фактори като комизъм на ситуацияите и персонажите, сложно и многоперипетийно действие и пр. отсъствуват или са по-слабо изразени) обяснява редица особености на „високата“ комедия — присъствието на резоньора, специфична функция на развързката и пр.²⁰ В центъра на пиесата ясно изпъква главен герой, който е персонаж-характер. За него е писано много и затова ще се задоволим само да обърнем внимание, че той е плод на една обобщена, рационалистична представа за човека, без връзка с някаква конкретна или историческа среда. Това обяснява и двете отличителни черти на този тип — наличието на една преобладаваща характеристика — порок, стигаща до неизлечима мания, и неговият статизъм.

В края на XVII и началото на XVIII век във френската комедия се заражда нов тип персонаж, който вече е носител на очевидна социална характеристика. Той действа в среда, населена с подобни нему герои. На мястото на скъперника, лицемера, мизантропа идва богатият буржоа, разореният аристократ, вероломният и алчен слуга. Последният не предоставя вече умствените си качества в услуга на своя господар, а ги използва за свои цели; от верен служител той се превръща в съперник. Такива са героите в повечето комедии на Данкур, Реняр и Льосаж. Предтеча на този социален персонаж е образът на смешния маркиз и отчасти на Журден и на Жорж Данден, у които има и много нещо от персонажите-маски.

Характерен за тази комедия на нравите е едноплановият конфликт, подобен на този от комедията на интригата, но тук не случайността е двигател на действието, а сълбъскът на интересите на целенасочено действащите персонажи, вилетени във възел, където всеки се бори срещу всички. От Молиер комедията на нравите взема единството на действието, логиката, свързваща сцени, епизоди. Логическо единство представлява и системата на персонажите, които тук твърде условно могат да бъдат разделени на главни и второстепенни и в никакъв случай на положителни и отрицателни.

Новият социален персонаж в това свое първо превъплъщение не се реализира напълно, тъй като не е носител на някаква собствена идеология, която да го отличава от другите. Напротив, всички герои от комедията на нравите са в еднаква степен аморални и егоистични, така че и финансистът, и баронът, и лакеят се проявяват в действието по идентичен начин, без да придадат на това действие значението на идеен сълбъск.

Опитите за преодоляване на йерархическия дуализъм, който господства в драмата на класицизма, започват още през първата половина на XVIII век. Те са обединени от идеята за едно естествено свързване на трагичното и комичното, близко до реалния живот. Волтер приема „смесването на патетично и комично“. Фрерон отхвърля подобно смесване и говори за „изцяло трогателни пиеси без примес на комизъм“. Дидро развива тази идея в цялостна теория на „буржоазната трагедия, която има за обект нашите домашни нещастия“²¹. По същество идеята на Дидро не е само за про-

²⁰ Вж. Петров, К.р. За характера и функцията на развързката в театъра на Молиер. Аспирантски сборник на ВТУ „Кирил и Методий“. Кн. V, св. 1. В. Търново, 1979, с. 255—266.

²¹ Cit.: D. Diderot. Essai sur la poésie dramatique. — In: Tieghem, Ph. van. Les Grandes doctrines littéraires. P., PUF, 1965, p. 150.

мяна на тематиката и стила, но и за цялостна преоценка на схващането за персонажа и „заместването на картината на характерите с тази на общественото положение“²². Ала истинска изява социалният персонаж получава не в буржоазната драма, а в някои пиеси на Мариво и Бомарше, които могат да бъдат определени като социална комедия. В тях на основата на двупланов конфликт, чиято идейна страна има не само нравствено-философско (както при комедията на характерите), но и на обществено-политическо съдържание, героят, защитавайки своите лични интереси, надмогва конкретното и става изразител на идеологията на своето съсловие. У Мариво (в „Острова на робите“, „Колонията“ и „Острова на разума“) действието се развива на фона на външна условност, но репликите на персонажите, макар и твърде декларативни, имат ясна насоченост. „Ето ги нашите господари — казва слугинята Клеантис в „Острова на робите“, — които ни презират пред целия свят, които се правят на изтънчени и гледат на нас като на червеи, но при това стечение на обстоятелствата могат да се убедят, че сме сто пъти по-добри от тях. Пф! Колко грозно е да имаш за единствено достойнство златото, парите и титлите! . . . А трябва добро сърце, доблест и разум. Те са достойни за уважение, за почит, в тях е превъзходството на един човек над друг.“ (с. 10). Още по-красноречив изразител същите идеи намират в образа на Фигаро.

Трябва да се подчертае, че макар наличието на обществено-политическа насоченост на социалния персонаж в този последен стадий от развитието на класицистичната комедия да служи за отправна точка към новото време²³, подобна позиция съвсем не е задължителна за романтическата драма. Важна в случая е друга особеност на този персонаж, който разбива отвътре класическата драматическа естетика²⁴. Става дума за елементи на едно ново отношение на индивида към света. Герой като Фигаро излиза вече извън пределите на частното (в случая любовният тригълник), както и на абстрактно-философското, където го затваря традицията на комедията на класицизма. Той минава и отвъд трагическия персонаж с неговата стилизираност и универсалност.

Неслучайно героят на Бомарше се превръща в мит за следващото поколение художници — вече романтици. Това, което у него е само загатнато, става основа на схващането за романтическия герой. Абсолютното противопоставяне на дълг и страст, около което се върти светът на трагедията, отстъпва място на диалектичното единство на понятията индивидуално — социално. Като вътрешно пресици на персонажа от модерната драма под формата на вътрешни стремежи и външна принуда, те получават своя смисъл в основния за нея драматичен конфликт между индивида и обществото. Във Франция този конфликт откриваме в този му вид най-напред в романтическата драма. По-нататък той ще премине през различни проявления в следващите етапи от развитието на жанра — драма на натурализма и реализма, на символизма и екзистенциализма, до драмата на абсурда. Като първа жанрова форма, основана на този конфликт, романтическата драма съдържа в зародиш всички тези тенденции, които по-късно ще се развият в различни направления и школи.

И така модерната драма се основава на диалектическата връзка между индивидуално и социално у персонажа и връзката на персонажа със света.

Поради своята всеобхватност конфликтът индивид — общество може да бъде израз на широка идейна проблематика и, от друга страна, да се проявява под най-различни форми в зависимост от преобразенията на едната или другата страна. Чрез него в модерната драма се разкриват основните характеристики на изкуството през последните век и половина — многоаспектност, формални търсения и кондензираност.

За романтическия герой не е задължително да достига до действителната идейна дълбочина на конфликта му със света. За нейното разкриване модерната драма разполага с множество непрекъснато обновяващи се способности. В самото действие героят

²² Diderot, D. Paradoxe sur le comédien. Entretiens. P., Garnier-Flammarion, 1967, p. 96.

²³ Някои критици, като Жазински, Шерер, Сахновски-Панкеев, я наричат „политическа комедия“.

²⁴ Вж. Финкелъштейн, Е. Бомарше. Л., 1957. „Тази пиеса обръща нагоре с краката целия комедиен жанр, такъв, какъвто той съществува още от античността“ (с. 71).

обикновено се явява с дестабилизирана обществена позиция — равновесието между него и обществото е нарушено. Изходна точка на драматизма е неяснотата, неустановеността на ситуацията. Той е или бандит извън закона — Ернани, или бунтар — Лорензачо, беглец — Чатертън, изгубил идентичността си човек — Руи Блас, или пък същество сякаш не от този свят — Челио от „Капризите на Мариана“ на Мюсе. Опитът да се върне обратно и да намери място сред себеподобните си завършва с неговата гибел.

Продукт на една реалност, организирана като материален и духовен фактор, той може да усеща под една или друга форма своята зависимост от нея, но това винаги става чрез осъзнаване на себе си като център в пространството и времето.

При класицизмът трагическият герой предварително е овладял външната ситуация, тя е престанала да бъде за него активен фактор, след като е изкристализирала чрез иницииращия конфликт във вътрешна дилема. Така в резултат той се оказва или неин господар, или нейна жертва. В романтическата драма околното пространство е загадка за героя. То крие непрекъснати изненади, променя своя облик и във всеки момент той е едновременно и негов господар, и негова жертва.

Драмата на класицизма представлява „нахлуването на едно фатално, всеопределящо минало, постоянно действаща причина в едно настояще, което напразно се бори за независимост“²⁵. В романтическата драма, напротив, героят обитава едно на пръв поглед свободно настояще, но което има двойна перспектива — тази на миналото, оформило неговото битие, понякога криещо тайната на собственото му „аз“, и тази на бъдещето, което определя отношението му към „тук и сега“.

Външната неопределеност на позицията е в пряка връзка и с вътрешната нестабилност на героя, изразяваща се в ирационалност на мотивите и действията. Впрочем тази ирационалност също може да бъде белег за себеутвърждаване в рационалния — материално организиран и духовно институционализиран и кодифициран свят.

Субективистичната основа на романтизма като естетика предизвиква фатален сблъсък между стремежа на осъзналия себе си като личност индивид да постигне вътрешна хармония и необходимостта за това от контакт с обективната действителност, която му се налага като бреме, като разрушителна сила, която превръща идеала му за вътрешна хармония в химера и обрича съществуването му на непрекъсната борба за отстояване на идентичността, на напразни опити за самопознание.

При това романтизмът запазва една относителна вътрешна и външна дистанция между двете страни на конфликта индивид—общество. С времето усилията на героя от модерната драма се оказват все по-ясно обречени на провал. Той губи постепенно битката и става жертва на външната необходимост (варираща от крайния детерминизъм при натурализма до абсолютната трансцендентност при символизма) или пък бягството му го обрича на отчуждение и той окончателно губи самоличността си, превръща се в „празен персонаж“ от драмата на екзистенциализма и на абсурда — краен продукт на изначалния му порив за свобода.

²⁵ Poulet, G. Etudes sur le temps humain. P., Ed. Du Rocher, 1976, t. 1, p. 150.