

**ГЕНО ГЕНОВ**  
**БУНТЪТ НА ПОЕТА**  
**ДРАМАТУРГ**

[chitanka.info](http://chitanka.info)

В края на 20-те години на XIX век театралните представления във Франция са все още сковани, изцяло съобразени с класицистичните идейни норми и художествени условности, въведени през XVII век в драматургичната теория и практика от Жан Шаплен и Никола Боало. Образованата публика в Париж е враждебно настроена спрямо новаторските по дух и поетика спектакли в които се дискредитира класицистичната театрална традиция. Роялистката цензура не допуска на френска сцена пиеси, които подронват авторитета на кралската особа и представят в неблагоприятна светлина придворната аристокрация.

През периода на Реставрацията (1814–1830 г.) романтизмът завладява умовете и сърцата на младите поети и писатели, разпространява се с бързината на прилепчива епидемия сред бунтовно настроената френска интелигенция, отегчена от културния застой в страната, озовала се отново под властническата опека на Бурбонската династия. За младите творци във Франция романтизмът означава преди всичко предизвикателна дързост спрямо идейно-художествените изисквания на класицизма, разкрепостяване на страстите и провъзгласяване на свободата на духа, смело експериментиране в сферата на поетиката, въвеждане на ярък колорит в литературата, живописата и музиката. Писателите, художниците и композиторите възприемат романтизма не само като осигуряващ свобода на фантазията художествен метод, но и като стил на живот, като екстравагантна мода, която се нуждае от ефектна реклама — предизвикателство както към здравомислещите практични буржоа, така и към скованите от предразсъдъци и светски условности потомствени аристократи.

В средата на 20-те години на миналия век в Париж се формира група от предизвикателно настроени спрямо затвореността, елитарността и догматичността на класицистичната култура млади творци, просъществувала няколко години под наименованието „Млада Франция“. Младежите, участващи в него, се обличат преднамерено екстравагантно, афишират маниерите си на изтънчени „денди“ в турски одежди, небрежно втъкнали ориенталско цигаре в уста. Виктор Юго е приет като бог в тази общност заради нескритото му презрение спрямо обременената от условности класицистична поезия и

откритото му пренебрежение към „правилата за творене“, наложени от „законодателите на вкуса“ през епохата на класицизма.

В предговора към историческата драма „Кромуел“, написан от Юго през 1827 г. се прокламира свободата на поета драматург да следва естествените си художествени наклонности и индивидуалните си странности на самобитен творец, без да се съобразява с класицистичните „правила“. Авторът на „Кромуел“ отпива въведеното от теоретиците на класицизма строго степенуване на поетическите жанрове в съответствие с установената в съсловното аристократичното общество непристъпна социална йерархия. Той отхвърля единствата на място и време, тъй като те според него сковават творческата фантазия на поета, посветил се на театъра, и го подвеждат към житейски неправдоподобни идейно-художествени решения. Младият Юго решително се обявява срещу нелепото законодателство, налагано от високопоставени теоретици, насърчавани от кралското покровителство, които предумишлено ограничават творческата свобода на драматичния автор и създават изкуствени препятствия пред стремежа му да охарактеризира всеобхватно човешката природа на театралната сцена. Той съветва младите си съмишленици да изоставят всички остарели изобразителни средства и похвати, които ги отдалечават от сложния, изпълнен с неизброими противоречия вътрешен живот на хората около тях.

В предговора към „Кромуел“ Виктор Юго оспорва теоретическите постановки на Боало относно, поетиката на трагедията, тъй като според него класическите принципи, формулирани от Аристотел, били тълкувани твърде произволно в съчинението на френския автор, което в началото на XIX век продължава да се налага като единствен меродавен творчески кодекс за театралните дейци. Поетът драматург трябва да пресъздава живота със самочувствието на свободен творец, да се съобразява единствено с вътрешната логика на събитията, да пренася драматичното действие на различни места според обратите в съдбата на героите, да разполага свободно случките във времето така, че да създаде правдоподобен конфликт. Всеки автор би трябвало да се съветва само с истината и с вдъхновението, което е всъщност своеобразно проявление на истината и природата. Само свободомислието според Юго би могло да спаси драматургичното изкуство от безсмислиците, от аристократичните

предразсъдъци и изкуствената патетика: „Би било странно, ако в днешно време, когато свободата прониква навсякъде, както светлината, тя да не проникне и в онова, което поначало е най-свободното нещо в света — мисълта. Да развъртим чука срещу теориите, поетиките и системите. Да разбием гипсовите орнаменти, които покриват фасадата на изкуството. Няма правила, няма образци, или по-точно, няма други правила освен общите закони на природата, които се разпростират върху цялото изкуство.“

В противовес на класицистичните представи за рационално себевладеещия се персонаж Юго характеризира героите на „новата драма“, т.е. на романтическата драма, като хора всецяло отдадени на страстите и на борбата за постигане на идеалите си. Те не трябва да бъдат нито бледи илюстрации на някакви съсловно наложени добродетели, нито безжизнени персонификации на предвзети морално-етични императиви. Героите в романтическите драми на Юго са необикновени хора, непрекъснато оплодявани противоречия страстни натури, които свободно следват поривите на сърцето си, отстояват неотстъпно честта и достойнството си, в доброто и злото, охраняват ревниво душевното си благородство и емоционалната си щедрост от егоистичните инстинкти.

Виктор Юго обявява за напълно безсмислени двете строги нормативни изисквания, предявени от теоретиците на класицизма, за единство на мястото и времето. Според него няма нищо по-неправдоподобно и по-абсурдно от действието, което е ограничено само в общоприетите в класицистичната трагедия, единствено достойни места — залата за тържествени церемонии или някой приеман салон в кралския дворец. Юго воюва с остарялата представа, че достойни за представяне на театралната сцена са само високопоставените поддръжници и раболепните служители на кралската монархия. За твореца демократ съсловната принадлежност към придворната аристокрация в никакъв случай не бива да се приема като безспорен и неизменен символ на душевното благородство и на нравствения облик на личността. Напротив, ще видим, че драматургът Юго се отнася с много по-голяма почит и доверие към хората, които доказват своите добродетели извън кралския дворец, сред „откритите пространства“, символизиращи според френската изследователка Ан Юберсфелд „демократичното равенство в човешката общност“ —

градските площади, народните сбирцища и празниците на открито. Разсъжденията му, с които отрича ограничаването на драматичното действие във времето и пространството, са изпълнени с язвителна ирония и убийствен присмех срещу уеднаквяващите художествени стереотипи: „Действието, ограничено предумишлено в двадесет и четири часа, е също толкова смешно, колкото действието, ограничено в някой приемен салон. Всяко действие притежава своя собствена продължителност, както и свойствено само за него място. Какво би се получило, ако изпълваме с едно и също неизменно количество време всички събития, ако прилагаме една и съща мярка по отношение на всичко! Бихме се присмели на обуцаря, който поиска да надене един номер обувки на краката на всички хора.“

Юго ратува за разширяване на обхвата на драматургичното изкуство, за насищане на драмата с повече живот, за усъвършенстване на правдоподобие в театъра. Той сравнява драмата с огледало, в което се отразява природата: „Но ако това огледало е обикновено, с плоска и гладка повърхност, то ще отразява вещите само като безжизнени, едноизмерни, точни, но безцветни образи. Знае се, че цветът и светлината се губят при простото отразяване. Затова драмата трябва да бъде концентриращо огледало, което, вместо да разсейва, събира и насища оцветяващите лъчи, превръща проблясъка в светлина, а светлината в пламък. Само тогава драмата може да стане истински съпричастна с изкуството.“

В предговора към драмата си „Марион Дьолорм“ (1829 г.), написан непосредствено след Юлската революция от 1830 г., Виктор Юго изразява дълбоко личното си убеждение, че социалното обновление на Франция създава безспорно благоприятни условия за демократично обновление на драмата и театъра. За основателя на Втория литературен кръжок на романтизма във Франция (1826 г.) театърът е полезен като културна институция само тогава, когато прониква в най-дълбоките пластове на националното съзнание, характеризира проникновено народностната етика и спомага за пробуждането на народната съвест.

С драмата „Марион Дьолорм“ Юго откликва на нарасналия, лесно обясним с провала на Бурбонската монархия интерес у народа към управлението на слабоволевия крал Луи XIII и на предприемчивия му пръв министър кардинал Ришельо, ревностен защитник на

абсолютната кралска власт през първата половина на XVII век. Драматургът демократ представя преднамерено в неблагоприятна светлина първооснователите, според буржоазната историография — на абсолютистката монархия във Франция. При изграждането на образа на Луи XIII той изтъква на преден план неспособността на краля да се справи с управлението на страната и ръководството на народните съдбини. Слабохарактерният властник се отказва от държавните дела, за да съхрани себе си, за да запази чиста съвестта си и спокойна душата си. В контраст с доброволно абдикиралия владетел Юго замисля образа на Ришельо като персонификация на безчовечния тиранин, според когото властта се дава на избраните от съдбата. Героят на Юго оправдава жестокостта и безсърдечието си като върховен ръководител на държавните дела с висшата повеля на съдбата. С неприкрит просветителски патос авторът на „Марион Дьолорм“ развенчава удобната за всеки тираничен владетел ескейпистка философия, в която властта се осмисля като необходимо зло, като изключително поръчение, наложено свише, за чието осъществяване са разрешени всички средства.

В драматичната интрига се отрежда почетно място на често разработваната в мелодрамите (най-популярния във френския театър жанр през 20-те години на миналия век) тема — преobraжението на известна в придворните среди куртизанка под чудодейното въздействие на чистата и всеотдайна любов. Куртизанката Марион Дьолорм възвръща целомъдрието на душата си чрез изкупително всепоглъщаща любов — типично романтична любовна всеотдайност, честна и искрена, освободена от всякакви користни интереси. Прельстената от светската слава и суета жена се оказва в драмата на романтика Юго духовно неподвластна, душевно неопорочена, изпълнена с непредвзето желание да започне нов живот.

Образът на любимия й Дидие е изграден върху основата на, общо взето, постоянен сценичен тип, утвърдил се в мелодраматичните представления — честолубив и непритворен младеж, без родители, без благородническа титла, за когото добродетелта е висша нравствена повеля. Дидие е самотен, затворен в себе си млад човек, който страни от светските забави и развлечения. Всецяло отдаден на сладостните си мечтания, той се влюбва с най-чиста обич в Марион, отдава й безрезервно най-скъпото — човешкото си доверие. При изграждането

на характера на Дидие драматургът Юго се оказва неволно завладян от трудно изличимите реминисценции, които оставят в съзнанието на всеки образован читател героите от трагедиите на Шекспир „Хамлет“ и „Отело“. Подобно на датския принц, героят на Юго е облечен винаги в черно, отдаден постоянно на необяснима меланхолия и драматични размисли. Подобно на ревнивия мавър той е невероятно мнителен и лесно уязвим, трогателно безпомощен поради неизяснения си произход.

Ако продължим паралела с трагедията „Отело“, в драмата на Юго бихме могли да открием един не особено впечатляващ, но не помалко язвителен Яго. Това е маркиз Гаспар дьо Саверни — интригантът, който злонамерено разколебава вярата на Дидие в честността на преродената за нов живот придворна куртизанка. Той е представен като първото злоещо превъплъщение на злопаметната съдба, която се намесва в живота на двамата влюбени. Саверни увлича честолюбивия Дидие в противозаконен дуел, който става причина за намесата на второто злокобно превъплъщение на отмъстителната съдба в драмата — кардинал Ришельо. Смъртната присъда, издадена от безмилостния първи кралски министър, би трябвало да се възприема в тази драма на Юго като художествено означение на безграничния произвол, който абсолютистичната монархия предоставя на властващите. Безнравственият съдебен произвол на „кървавия кардинал“ е разобличен във финалната масова народна сцена пред всички, на „открития за всички“ градски площад, който по ирония на съдбата е и площад за екзекуции. Несправедливо осъденият на смърт Дидие и неизлечимо наранената душевно Марион чрез породеното от нещастната им участ състрадание в края на пиесата обединяват събраната тълпа и отприщват гневната ѝ ненавист срещу бездушния тиранин.

Завършена през юни 1829 г., драмата „Марион Дьолорм“ е забранена през август същата година от раболепно усърдната цензурна комисия, охраняваща вече разклатения авторитет на Шарл X. Юго моли краля да разреши представянето на пиесата му. Шарл X отказва, но се опитва да омилостиви талантливия автор с трикратно увеличение на годишната парична помощ, която се отпуска от държавния бюджет за всички именити литературни творци в страната. Юго гордо отказва притворното кралско благоволение и ожесточен срещу кралската

несправедливост и властнически произвол, се залавя да пише драмата „Ернани“.

При създаването на „Ернани“ личните спомени ръководят и вдъхновяват неспокойното въображение на поета романтик Юго. Той назовава героя и пиесата си с наименованието на малкото селце в Испания, през което е преминал като дете с майка си и братята си на път за Мадрид, където се е установил гарнизонът на бащата, генерал Леополд Юго. Неистовият младежки ентузиазъм, който вдъхновява корифея на „Млада Франция“, изпълва със завладяващо напрежение атмосферата на цялата творба.

Първото представление на новата драма на Юго (25 февруари 1830 г.) се описва от съвременниците като „истинска революция в театралния живот на Париж“. При подготовката на това представление Виктор Юго за първи път се проявява като изобретателен стратег при подбора на поканените лично от него зрители и в настаняването им сред публиката в Театр Франсе. Той разполага своите верни приятели и поддръжници от „Млада Франция“ на най-удобните за направляване на реакциите на публиката места в залата. Предвождани от облечения в яркочервена жилетка и раиран панталон Теофил Готие, ревностните последователи на идеите на Юго, изложени в предговора към „Кромуел“, програмния манифест на всички бунтовно настроени романтици във Франция, буквално окупират театралната зала още от два часа следобед. Готие ни е оставил най-вълнуващото свидетелство за превърналата се в събитие премиера на „Ернани“: „Тътен като пред бури се носеше глухо из залата. Време беше завесата да се вдигне, може би щеше да се стигне до бой още преди да започне пиесата, толкова силна беше враждебността у едната и у другата страна. Най-сетне отекнаха трите удара. Завесата се вдигна бавно над осветена от малка лампа спалня от XVI век, където доня Хосефа Дуарте, старица в черно, облечена по модата от времето на Исабел Католическа, се заслушва дали на тайната вратичка вече не потропва любовникът, очакван от господарката ѝ. Прозвучава първата реплика на пиесата, произнесена от доня Хосефа:

*«Дали е вече той —  
сеньорът хубав, смел?»*



... Битката започва. Прехвърлянето на репликата от един стих в друг, този дързък, дори нахален, анжамбман приличаше на професионален дуелист, който предизвикателно подръпваше класицизма за носа, за да го прикани на дуел.“

Разчупеният стих поражда първите спорове и разгорещени ръкомахания из залата. Един художник от ателието на известния през епохата на романтизма живописец Дъвериа, ревностен поддръжник на Юго, започва да сипе „огън и жупел“ в защита на автора на „Ернани“. Сред възмутената благовъзпитана публика се разнасят викове: „Тихо!“, „Вън!“. Доня Хосефа успява някак да продължи прекъснатата си реплика. Аплодират само дългокосите брадати приятели на Юго от „Млада Франция“. Оплешивелите глави на поддръжниците на класицистичните условности не помръдват, лицата им са леденостудени.

Усърдието на защитниците на пиесата на Юго стига до опасни крайности по време на първото ѝ представление. Според Теофил Готие въодушевените от бойния вик „Голите темета — на гилотината!“ романтици като необуздани индианци били готови да скалпират всички възмущаващи се буржоа в залата въпреки напредналата им плешивост. Нямаме основания да не вярваме на този, макар и пристрастен свидетел, когато твърди: „На премиерата в Театр Франсе присъствуваха и се мразеха отдън душа две системи, две армии, би могло без преувеличение да се каже, две цивилизации.“

Скандалното нарушение на благоприличието, според представата на защитниците на класицистичните норми, произтича главно от непочтителното отношение на автора на „Ернани“ към краля Дон Карлос. В началото на драмата си Юго представя върховния господар на Испания като самонадеян авантюрист, като ловък измамник, отдаден всецяло на себичната си мъжка амбиция да покори красивата доня Сол. Дон Карлос е просто един от тримата претенденти (първоначалното заглавие на драмата е „Трима за една“), които си съперничат за благоволенieto на очарователната испанка. Той търси любовта като спасение от мъчителната за властника самота, разбира я по-скоро като занимателно дворцово развлечение.

Романтикът Юго замисля образа на краля като спомагателна драматургична фигура, която допринася най-вече да открие верността на влюбената доня Сол и всеотдайността и благородството на Ернани,

за когото любовта представлява най-сериозното изпитание, за честта и достойнството на човека. Драматургът предизвиква зрителя да размишлява върху парадоксалната в социално-етичен план „размяна на ролите“ между разбойника, въплъщение на всесилното, освободено от светските условности, морално непреклонно законодателство, и монарха, персонифициращ реда и справедливостта като защитник на строгата съсловна йерархия във феодалната държава. Ернани живее извън закона, стана разбойник, за да отстоява родовата си чест, завладяващо доказва вроденото си благородство чрез всеотдайното обричане на любовта. Дон Карлос приема кралската корона като формално задължение, отредената му висша чест го гнети, любовните авантюри са единственото му спасение от изолацията, на която го обрича властта. Ожесточението на младия крал срещу бандита, не толкова като към закононарушител, колкото като към съперник в любовта, разколебава окончателно традиционната представа на зрителите, утвърдена чрез трагедиите на Корней и Расин, за краля като въплъщение на всички най-висши държавнически добродетели и човешки достойнства.

Чрез верността на доня Сол се дискредитира друга утвърдена чрез театъра на класицизма представа у французите — любовта е красива и облагородяваща страст, която свързва само високопоставени благодарение на титлата им особи. Влюбената жена е запленена от човешките достойнства на Ернани — от честността и добротата му, от предаността и душевното му благородство. Макар че в края на драмата „се открива“ благородническото потекло на изгнаника от обществото, Юго изтъква непрекъснато пленителното, освободено от всякакви съсловни предразсъдъци и норми обаяние на влюбения Ернани. За романтика Юго любовта е самоценна страст, в която свободно се проявяват всички дълбоко индивидуални емоционални странности и сантиментални наклонности на личността. За влюбената доня Сол страстта предполага свободен избор, доброволно приет плен и жертвоготовна вярност на неповторимия, покоряващ с душевното си благородство възлюбен.

Третият претендент за ръката на прелестната девойка, дон Руи Гомес, е особено въздействаща живописна пародия на самоуверения, парадирещ с благородническата си титла ухажор, който се явява като постоянна драматургична фигура в любовната интрига на булевардите

мелодрами. Този герой в драмата „Ернани“ свързва любовта с рицарското служене на избраната благородна дама, с покоряващата саможертвеност и показна всеотдайност. Дон Руи е своеобразна персонификация на външно поетичното и алтруистично себеотдаване на любовното чувство, което за него е преди всичко благородническо задължение. Благоволенieto на възлюбената е дар, който се извоюва и печели, така че по-малко усърдните съперници, особено неблагородните по произход, не представляват сериозна пречка за знатния претендент.

Драматургът романтик преднамерено разслюва колизиите, които изграждат конфликта в „Ернани“, до такава степен, че зрителят, разчитащ на традиционната представа за единство на действието, се озовава доста объркан в края на пиесата. Коя колизия е по-значима за изграждане на конфликта в тази драма — между Ернани и краля или между Ернани и дон Руи? Явно е, че за романтика Юго е много по-важно да защити драматургично концепцията си за любовта, кралската власт и рицарската чест, отколкото да следва самоцелно класицистичния канон за единство на действието. Обратът в поведението на Дон Карлос след провъзгласяването му за император би трябвало да се възприема не толкова като самоосъзнаване и облагородяване на краля авантюрист, колкото като прозрение за възможността да се демократизира монархията като осъзнаване от владетеля на отговорността му пред народа. Драматургът преднамерено „снима“ по средата на драматичното действие колизията между Ернани и краля чрез, общо взето, наивистичните разсъждения на Дон Карлос за императора като всеотдаен радетел за осъществяване на народностните идеали. Чудодейното преображение на краля по-скоро задълбочава недоверието на зрителя в монархическата власт. Спонтанността на прехода от егоизъм към алтруизъм пробужда основателни съмнения у правдолюбивите зрители.

За романтика Юго честта е изконна, фундаментална човешка добродетел, към която, сред познатите му народи, най-чувствителни са испанците. Темата за кастилската чест в „Ернани“ е изведена драматургично чрез колизията на „бандита“ Ернани с потомствения благородник дон Руи. Във възгледите на Ернани за човешкото достойнство се проектира авторовата концепция за честта като основополагаща за нравствения облик на индивида морална ценност,

без която човек не може нито да обича, нито да живее. Изгубената чест според романтиците обезсмисля не само гордостта и достойнството, но и най-съкровено — любовта, и най-скъпото — живота. Изхождайки от подобно разбиране за честта, вождът на романтиците във Франция изгражда в пародиен план образа на защитника на феодалната чест в „Ернани“ дон Руи Гомес. За дон Руи честта е преди всичко съсловна добродетел, завещана от дедите, главна градивна съставка на аристократичното достойнство, същностен белег за потомствено величие. За потомствения благородник честта е самоценна даденост, а не изстрадано душевно и духовно завоевание. За дон Руи отстояването на честта е наиндивидуална повеля, съсловно задължение и отговорност пред родовата общност. Да си припомним сцената с портретите на прославлените се деди и прадеди.

Концепцията си за властта и честта драматургът Юго утвърждава чрез съдбовните за Ернани и доня Сол обрати в любовната интрига. Любовта, твърди той, не е нито кралско забавление, нито дворцово развлечение за придворната аристокрация. Кралят Дон Карлос осъзнава, че авантюризмът в любовта неизбежно излъчва пагубното си влияние върху умението да се управлява народът и държавата. Любовта, превърната в забавна игра, лесно би подвела императора да се подхлъзне в ръководенето на държавните дела от справедливостта към произвола. Осъзнал пропастта под себе си, героят на Юго, поемайки новите си владетелски задължения, се отказва от съперничеството с всеотдайно влюбения Ернани, за когото чувството е съдба, а не ласкаещо мъжкото му самочувствие приключение. Много по-трудно се отказва от „рицарските“ си амбиции да спечели любовта на доня Сол нейният чичо дон Руи.

Застаряващият благородник не може да разбере, че за да постигне любовта, не е достатъчна само ритуалната почит към избраната дама. Дон Руи е затрогващ с усърдието си да спечели благоволенieto на племенницата си и отблъскващ с упорството да отстрани съперника си, като му припомни дадената под клетва честна дума. Той отстоява със зловеща упоритост една остаряла представа за честта. Влюбеният Ернани му доказва със самоубийството си една друга, надвременна общочовешка представа за честта. Доброволно приетата от двамата влюбени смърт придобива шекспировско величие,

ако се разглежда като саможертвен подвиг за утвърждаване на неподвластната на користта жизненост на любовта.

Драматичното противопоставяне на неподвластната сила на любовта на неограничения властнически произвол е осмислено в съвсем друг идеен аспект в „Кралят се забавлява“ (1832). И тази драма на Юго има частта на „Марион Дьолорм“. През декември 1832 г. тя е забранена от цензурата на Луи Филип въпреки официалното отменяне на тази пагубна за развитието на демократичното театрално изкуство институция. Срещу автора на „Кралят се забавлява“ е скалъпен съдебен процес с главно обвинение, че драмата уязвявала кралския авторитет. В пиесата на Юго разгневеният, коварно измамен баща Трибуле в яростта си назовава придворните благородници „незаконородени“, припомня им непочтително, че майките им са се „отдавали като проститутки“ на лакеите, служещи в двореца. Юго защитава публично новата си творба в съда. Защитната му реч, която се превръща в безкомпромисно политическо обвинение срещу правителството на „краля-буржоа“, завършва с пророческите слова, с които драматургът демократ като че ли предсказва бъдещата си съдба: „Днес ме гонят от театъра, утре ще ме прогонят от страната. Днес ми запушват устата, утре ще ме изпратят в изгнание... У нас ще се провъзгласи империя без император.“

Шутът Трибуле, обречен цял живот да задоволява прищевките на Франсоа I и да размива придворните по време на дворцовите увеселения, живее пълноценно благодарение на една съкровена тайна, радва се на живота само чрез щастието, което му носи всепоглъщащата го страст — бащината обич. С ревността на влюбен мъж той охранява обичната си незаконородена дъщеря Бланш от светските клюки и интриги. Затъпелите в охолна леност царедворци, само за да се забавляват, устройват жесток фарс на беззащитния шут, разкриват тайната му, посвещават в нея младия крал и подготвят нова галантна авантюра за върховния си господар, която завършва с фатална за бащата Трибуле развързка.

В „Кралят се забавлява“ са противопоставени вроденото душевно благородство на шута Трибуле и егоистичното самолюбие, нравствената безотговорност на краля и раболепните му съветници. Изследователите на френската романтическа драма определят ролята на Трибуле като една от най-трудните за театрално претворяване.

Трудността в изпълнението ѝ произтича от непрекъснатото умножаване на нюансите в бащината привързаност — обичта на бащата е основополагащата страст, върху която се изгражда драматургичният характер на Трибуле. По повод на епизода с чувала в края на пето действие първият френски драматичен актьор, претворил на сцената образа на измамения баща, споделя: „Казаха ми, че съм бил величествен, че съм постигнал гениално изпълнение. Истината е, че имах вид на обезумял, че се увлякох, без да искам. Това вече не беше театър. Плачех наистина, виках неистово, вкопчил се бях в завесата като в спасително въже. За нищо на света не бих искали тези дяволски преживявания да се повторят.“

Лижие, така се е казвал първият изпълнител на ролята на Трибуле, с основание откроява терзанията на коварно измамения баща като най-напрегнатия драматичен момент в пиесата на Юго. В споменатата сцена драматургът романтик постига дълбоко, неподправено трагично внушение. Откривайки, че в чувала е трупът на обичната му дъщеря, бащата Трибуле стига до крайната степен на човешкото страдание, до пълната покруса. Героят на Юго разкрива и осъзнава престъплението, което по силата на непредвидими обстоятелства, възприемани от зрителите през епохата на романтизма като „неизбежната съдба“, е извършил срещу самия себе си. Човекът, окрилен от неподвластната на светските условности бащина любов, изпълнен с трогателно душевно благородство, се проваля чрез собствените си кроежи в защита на естественото родителско право да опази детето си от моралната безотговорност, персонифицирана преднамерено от Юго в образа на краля.

Драматургът Юго дръзновено развенчава преданието за добропорядъчността и благочестието на френския крал Франсоа I, възхваляван от буржоазната историография като всеотдаен радетел за проникването на ренесансовата италианска култура във Франция. Авторът на „Кралят се забавлява“ описва чувствения хедонизъм на краля не толкова като следствие от артистичния му изтънчен вкус, колкото като последица на властническата суета, подхранвана от дворцовите порядки, които създават благоприятни условия за раждането и процъфтяването на всевъзможни нравствени извращения. Кралският двор се представя като „привилегировано място“, в което изкусно се насърчават изтънчените своеволия на разкрепостения

морал, т.е. моралният произвол. Дворецът е потайното място, „затвореното социално пространство“, където всички съдействат за организирането на кралските забавления, на което в драмата на Юго се противопоставя „отвореното за всички пространство“ (Ан Юберсфелд) — отреденият за простолюдието градски площад, сред който се разиграва жестоката драма на Трибуле.

Франсоа I е представен от Юго като многолик, неуловим и неразгадаем в преображенията си владетел, за когото животът е забавна игра, чиято привлекателност се обуславя от възможността свободно и безнаказано да се прехождат от добро към зло и обратно. Флиртът с Бланш е едно от поредните предизвикателства, с които животът подбужда авантюристичната самонадеяност на краля да се превъплъщава, да бяга от себе си.

Романтикът Юго изкусно приземява и профанира изтънчената галантност, на „влюбения“ крал, като я съпоставя със завладяващата непосредственост и поетична възвисеност на Бланш, дъщерята на кралския шут, в изживяването на любовта. При изграждането на образа на Бланш драматургът явно е използвал за основа една привлекателна, традиционна за мелодрамата фигура — покоряващата с непорочността си, всеотдайно влюбена наивна девойка. Чрез специфичния за романтизма художествено-идеализиращ подход Юго облагородява наивитета на влюбената девойка представя непосветеността ѝ в изкуството на любовта като пленителна добродетел, а не като смехотворна душевна незрялост.

Френските изследователи на драматургията на Юго разглеждат този образ като най-успешното художествено-драматургично превъплъщение на съзряващата под въздействие на любовта женственост в театъра на романтизма. Истина е, че драматургът романтик по неповторим начин пресъздава превръщането на трогателната с трепетните си колебания влюбена девойка в пленителна с всеотдайността и жертвоготовността си към любимия жена. Бланш покорява като своеобразно второ „аз“ на Трибуле. Тя е въплътената мечта на придворния шут, обрекъл се чрез странната си професия да представлява винаги някой друг и никога самия себе си. Очарованието на Бланш произтича от свободата ѝ, свобода да бъде вярна на себе си. Дъщерята въплъщава една дълбока човешка потребност, която се оказва неосъществима за бащата.

Ако продължим предходните разсъждения, лесно ще стигнем до опасния за всяка самоволна монархическа власт подривен идеен заряд на драмата „Кралят се забавлява“, лесно бихме открили взривяващата кралския авторитет социално-нравствена поука. Раболепието пред всяка неограничена еднолична власт, дори зад безобидната фасада на привидно безотговорното шутовство, никога не остава безнаказано. Всеки компромис с нравствената поквара, всяко отстъпление от изгражданата в продължение на векове народностна етика, всяка безнравствена игра в орбитата на самозабравилия се властник неизбежно разрушават човека, обезсилват и задушават най-съкровения му високоблагородни човешки пориви.

В „Мария Тюдор“ (1833) непреходните народностни добродетели — вярата на човека от народа в доброто начало, вроденото му благородство и изконният му стремеж към справедливост, са много по-пряко и открито противопоставени на своеволието, моралния произвол и социално-нравствената безотговорност на властващата аристокрация, на кралицата и нейните придворни. Драматичното напрежение в тази вълнуваща сценична творба на романтика Юго се поддържа от колебанията и страховете на влюбената кралица и от терзанията на Гилбърт, трудовия човек от народа, измъчван от безсилието си да отмъсти на самонадеяния кралски фаворит Фабиано Фабиани.

Интригата в тази драма е умишлено усложнена, преднамерено претоварена с необикновени събития и изненадващи обрати. Драматургът романтик подсказва по този начин на зрителите, че стремежът към справедливост на човека от народа неизбежно трябва да премине през всички лабиринти и клопки на властта, охраняваща кралския авторитет и привилегиите на благородните по титла. Благородният по душа, честен и щедър по природа труженик Гилбърт трябва да пребори плетеницата от придворни интриги, тайно подготвяни заговори и подмолно действащи омрази, за да защити любовта си и докаже, че изстраданото благородство е единствената човешка добродетел, която би могла да се пребори успешно с козните на самонадеяното кастово благородство.

В „Мария Тюдор“ Юго въвежда за първи път в конфликта като последователно отстояващо житейската си философия действащо лице, което представя на сцената трудовия народ, работника гравьор,



надарен от автора с всички присъщи за честните трудови хора морални качества. Трогателно щедър покровител на осиротялата Джейн, всеотдаен в любовта си към нея, Гилбърт е готов на всякаква саможертва за щастието на любимата си. Той участва в отмъщението срещу Фабиани, ръководейки се преди всичко от вродения си усет за справедливост и стремеж към възстановяване на природосъобразната хармония в човешките отношения. За Гилбърт кралският фаворит е не само ощастливеният съперник, който е прелъстил с притворство и показна изисканост любимата му Джейн. Като всеки правдолюбив и честен труженик героят на Юго ненавижда с инстинктивна омраза аристократа приспособенец, успял да спечели с интригите си благоволенieto на върховната повелителка в кралството, той изпитва дълбока неприязън към самонадеяния лицемер, който използва женската слабост на кралицата и налага безцеремонно мнението си при решаването на съдбовните за държавата дела.

Драматургът демократ обрисова в категорично неблагоприятна светлина кралския фаворит Фабиано Фабиани, изгражда образа му, като обогатява характерния за мелодрамата сценичен тип на „пъкления злодей“ — персонификация на зловредното лицемерие и рушителната подлост. Юго ни внушава, че хора с нравствения облик на Фабиани преуспяват и се осъществяват в живота безпрепятствено в смутното време на кралски деспотизъм и феодален произвол. Не случайно във финала на „Мария Тюдор“ е намесена шумната и нетърпелива многолюдна тълпа, която заплашително и упорито настоява зад кулисите за екзекуцията на самозабравилия се кралски избраник. Народът навън, заел неподвластното пространство на демократичното равенство — градския площад, си остава единственият неподкупен съдник на самозабравилите се властници в охраняваното пространство на корисни интриги и противодържавни заговори — кралския дворец.

Както във вече разгледаните драми, и тук авторът на предговора манифест към „Кромвел“ разпростира антитезата извън духовната сфера и свободно прекроява прословутото класицистично правило за единство на мястото. В „Мария Тюдор“ е съвсем очевидно, че справедливостта, която се ражда и укрепва сред градските площади, своеобразни отворени крепости на народната воля, не може да се пренебрегва безотговорно при решаването на важните за всички държавни дела. Екзекуцията на Фабиани се извършва въпреки

егоистичните машинации на безумно влюбената кралица. Този акт не би трябвало да се схваща само като лично отмъщение, с което съдбата се разплаща с осквернителя на чистата любов на сиротната Джейн. Изпълнението на смъртната присъда срещу кралския фаворит би могло да се разглежда и като предзнаменование за нарастващата сред народа жажда за пълноправно участие в обществено-политическия живот. Въпреки спецификата на жанра, предполагащ обективността на драматурга като залог за пълноценното идейно въздействие на творбата му, Юго не скрива симпатията си към Гилбърт като изразител на здравомислието и душевната извисеност на хората от народа и към нетърпеливата тълпа като изразител на изконно заложения в народната нравственост стремеж към истина и справедливост.

Историците на френския романтизъм приемат единодушно, че „Руи Блас“ (1838) е последният триумф на Виктор Юго и на романтичeskата драма по театралните сцени на Франция. Тази драма наистина представлява последното, предсмъртно съживяване на войнствено настроения спрямо кралския деспотизъм романтизъм на френска сцена. В нея се усеща, че неспокойният творчески гений на Юго започва да се чувства ограничен от поетическите условности на драматургичния жанр. След „Руи Блас“ той наистина се насочва неудържимо към епическата поезия, романа и публицистиката, които разкриват по-широки възможности за изява на гражданската му непримиримост и демократичните му политически убеждения.

В „Руи Блас“ драматургът Юго преднамерено провокира класицистичната представа за единство на действието. В предговора към тази драма той пояснява, че има намерение да развие и придаде сценичен живот на три теми, които са назовани най-общо — философска, драматична и човешка. Тези три теми влизат и се въплъщават в драматичната интрига в следната последователност: в първо действие един изпаднал в немилост благородник замисля коварна интрига, за да възстанови аристократичната си чест: във второто ставаме съпричастни на меланхолното настроение и горчивите размисли на една пренебрегната от мъжа си кралица: в третото сме смаяни и покорени от необикновеното проникновение и политическата мъдрост, която проявява един обикновен човек от народа: в четвъртото се разкрива злочестата съдба на един знатен авантюрист: в петото действие несправедливо маменият лакей осъзнал достойнството си

чрез любовта, го отстоява в двубой с коварния отмъстител за съсловната си чест. Действието е предумишлено забавено, единството му непрекъснато се нарушава, но бавния ритъм на пиесата, вместо да понижава интереса на зрителите, повишава отговорността им за моралните проблеми, които се поставят в нея.

Драстично пренебрегване на класицистичните норми за благоприличие откриваме и в избора на протагониста в „Руи Блас“. Главният герой на драмата е обикновен човек от народа, но той притежава богата душевност и твърд, непреклонен характер. Руи е духовно извисен, нежен мечтател, поет по душа. Измъчван от необикновената си чувствителност, той изстрадва дълбоко пропастта между скромната служба, която изпълнява в двора, и високата титла на жената, която вълнува душата му. Безкористен и всеотдаен в привързаността си към Кралицата, Руи Блас не допуска компромиси и странични съображения в любовта. Чувството у него не потиска, а освобождава съвестта, разкрепостява острия му ум и пробужда природно заложения у него усет за справедливост. Разсъжденията на този своеобразен плебей в съсловно-аристократичното общество са житейски изстрадани и затова са безкомпромисно правдиви. Руи Блас е вълнуваща персонификация на народния гений, чиято нравствена сила непрекъснато се възражда от неизменното му съпричастие към съдбата на бедните, онеправданите и експлоатираните. Ненавистта на кралския слуга срещу придворната аристокрация, изразена във вдъхновената му пламенна реч пред Кралския съвет, не е просто поривиста емоционална реакция на мъжа, доказващ дълбокомъдрието си пред любимата жена, а дълго премисляна и изграждана житейска философия на страдалеца за народната участ. За Руи Блас, както и за Виктор Юго, държавата е обречена, ако нейните титулувани по милостта на краля управници използват съсловните си привилегии единствено за да ограбват труда на народа, самоотвержено изграждащ съдбата ѝ.

Двете основни теми в драматургията на Юго — темата за отговорността на властващите пред народа и темата за неподкупната чест и достойнство на хората от народните низини — са разработени в предизвикателна идейно-художествена опозиция спрямо неизменната нравствена проблематика, наложила се на френска сцена чрез аристократично-класицистичните трагедии на автори като Корней и

Расин. В драмите на романтика Юго те придобиват съвсем друга, самобитно авторска социално-нравствена оценка. Драматургът демократ отрича онези кастови морални предписания в съсловния етичен кодекс на високопоставените благородници и придворни аристократи, с които те се изолират и преднамерено отчуждават от здравата, изпитана в мъките на делничния живот земна нравственост на хората от народа.

В драматургичното творчество на Виктор Юго се отразява процесът на емоционално приобщаване на индивидуалната съвест към колективното съзнание на народа, при който от позицията на проверените от обикновените хора вековни нравствени добродетели се преоценява социално-нравственият статут на привилегированата аристокрация и обществената отговорност на властващите по кралска милост. Романтикът Юго строи драмите си върху малко „звездно ядро от персонажи“ с чувствителни души, страстни натури, влизаци в разнообразни човешки взаимоотношения, които отразяват, макар и често опосредствано, новите междусъсловни и междукласови сблъсъци в космоса на буржоазно-аристократичното общество от епохата на Реставрацията и Юлската монархия във Франция. През 30-те години на миналия век той използва театъра като най-широковъздействената и общодостъпна трибуна за отстояване на дълбоко хуманистичната идея, вдъхновяваща цялото му творчество — съдбата на човешката цивилизация трябва да се решава от народите, а не от властващи самодържци, опиянени от своята „богоизбраност“.

# ЗАСЛУГИ

Имате удоволствието да четете тази книга благодарение на *Моята библиотека* и нейните всеотдайни помощници.

**МОЯТА БИБЛИОТЕКА**



<http://chitanka.info>

Вие също можете да помогнете за обогатяването на *Моята библиотека*. Посетете **работното ателие**, за да научите повече.