

ГОДИШНИК НА СОФИЙСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“
ФАКУЛТЕТ ПО КЛАСИЧЕСКИ И НОВИ ФИЛОЛОГИИ

Том 110

ANNUAL OF SOFIA UNIVERSITY “ST. KLIMENT OHRIDSKI”
FACULTY OF CLASSICAL AND MODERN PHILOLOGY

Volume 110

РАННИТЕ КОМЕДИИ НА ПИЕР КОРНЕЙ И ТЕХНИТЕ ОРИГИНАЛНИ ПРИНОСИ ЗА РАЗВИТИЕТО НА КОМИЧНИЯ ТЕАТЪР НА КЛАСИЦИЗМА ВЪВ ФРАНЦИЯ

ВЕСЕЛА ГЕНОВА

Катедра „Романистика“

Весела Генова. РАННИТЕ КОМЕДИИ НА ПИЕР КОРНЕЙ И ТЕХНИТЕ ОРИГИНАЛНИ ПРИНОСИ ЗА РАЗВИТИЕТО НА КОМИЧНИЯ ТЕАТЪР НА КЛАСИЦИЗМА ВЪВ ФРАНЦИЯ

Студията изследва корпуса от петте ранни комедии на Пиер Корней (*Мелита, Вдовицата, Галерията на двореца, Компаньонката и Плас Роял*), създадени между 1629 и 1634 г., със задачата да открие и изтъкне оригиналните им приноси за развитието на комичния театър на класицизма през XVII век във Франция. След кратко въведение и контекстуално вписване в състоянието на комичния театър през първите 30 години на века и в предисторията на драматическия пасторал първо са изследвани паратекстовете към петте комедии с цел да се изведат от тях приносните аспекти в теоретическата рефлексия на Корней върху класицистичната комедия. Основната част от анализа е посветена на практическите новаторски аспекти в ранните пиеси на драматурга, проучени в основни параметри на драматичния текст като драматични структури, тематика, действие, персонажи, стил, комично и ефекти на реалното. Достига се до заключението, че ранните комедии на Пиер Корней имат безспорни приноси за плодотворното развитие на комичния театър в епохата на класицизма от XVII век във Франция. Новаторството в тях се открива във всички значими аспекти на драматичната творба, но е най-изявено в изричното вписване на тези комедии в класицистичната етика и естетика, съпроводено с оригинална авторска концепция за класицистичната комедия, в авторското развитие на някои тематика, оригиналните в редица отношения персонажи, „безхитроствения“ стил на дискурса, както и в

правдоподобното разполагане на комедиите в съвремието на драматурга, намерило израз в множество „ефекти на реалното“ в тях, и в особеното естество на комичното. Краткият преглед на някои паралелни пиеси на негови съвременници с подобно вдъхновение допълва и откроява оригиналните приноси на Корней.

Ключови думи: Пиер Корней, ранни комедии, *Мелита*, *Вдовицата*, *Галерията на двореца*, *Компаньонката*, *Плас Роял*, теоретическа рефлексия, новаторски персонажи, безхитростен стил, ефект на реалното, комично

Vessela Guenova. THE EARLY COMEDIES OF PIERRE CORNEILLE AND THEIR ORIGINAL CONTRIBUTION TO THE DEVELOPMENT OF THE COMIC THEATER OF CLASSICISM IN FRANCE

This study explores a corpora constituted by the five earlier comedies of Pierre Corneille (*Mélite*, *La Veuve* [The Widow], *La Galerie du Palais* [Gallery of the Palace], *La Suivante* [The Companion] and *Place Royale*), created between 1629 and 1634, with the task to identify and highlight their original contributions to the development of the classicist comic theatre of the XVII century in France. After a brief introduction and a contextual entry into the state of comic theatre in the first 30 years of the century and into the relevant part of the history of pastoral drama, the study proceeds by analysing firstly the paratexts of these five comedies in order to bring forward the valuable aspects of Corneille's theoretical reflection on classicist comedy. The main part of the analysis focuses on the practical innovative aspects in the early plays of the playwright tracked through some basic parameters of the dramatic text: dramatic structures, themes, action, characters, style, comic and 'effets de réel'. The study reaches the conclusion that the early comedies of Pierre Corneille have an undeniable contribution to the fruitful development of the classicist comic theatre of the XVII century in France. Innovation is found in all major aspects of the dramatic work, but it is most pronounced in the explicit inclusion of these comedies in classicist ethics and aesthetics accompanied by the original concept of the author on classicist comedy, but also in the development of certain themes, the wide originality of the characters, the 'naïve' style of discourse, as well as in the truthful inclusion of comedy in the playwright's present, embodied in numerous 'effets de reel', and in the specific nature of the comic effects. The brief overview of some parallel pieces of his contemporaries with similar inspiration complements and highlights the original contributions of Corneille.

Keywords: Pierre Corneille, early comedies, *Mélite*, *La Veuve*, *La Galerie du Palais*, *La Suivante*, *Place Royale*, theoretical reflection, innovative characters, 'naïve' style, 'effets de réel', comic

Френският драматург Пиер Корней (1606–1684) е една от централните фигури в класицистичния трагически театър през XVII век, за чийто триумфален възход изиграва определяща роля. В своите пиеси Корней развива и задълбочава емоционалното и нравственото въздействие на класицистичната трагедия, като ѝ придава и убедителни политически измерения. Драматургът изгражда своя персонаж на трагическия герой като силна, активна и отговорна личност, която, изправена пред фундаментални житейски избори, неизменно се ръководи от моралния императив на дълга и предаността, на които осъзнато посвещава живота си.

В дългата си драматургична кариера, основно посветена на трагедията, Корней двукратно се обръща и към комедията. Неговите комични творби ясно се разпределят в две групи, отразяващи два различни етапа от драматургичното му развитие. Още преди да създаде първите си трагедии, Корней стъпва на попрището на театрален автор с комедията си *Мелита* (1629). Между 1629 и 1634 г. той създава общо пет комедии: *Мелита* (1629), *Вдовицата* (1632), *Галерията на двореца* (1633), *Компаньонката* (1634) и *Плас Роял* (1634). През същия период пише и своите ранни трагикомедии *Клитандър* (1631) и *Комическа илюзия* (1636), които продължават и развиват характерното за периода увлечение по трагикомичните театрални форми. Десет години по-късно, след поредица от успешни и не толкова успешни трагедии Корней за кратко възобновява интереса си към комичните жанрови форми с *Лъжецът* (1644) и *Продължението на „Лъжецът“* (1645). Последните две пиеси са повлияни от испанските театрални традиции на комедията на интригата, оказали силно въздействие върху комедията във Франция между 1640 и 1660 г. След 1645 г. Корней повече не се връща към комедията.

Традиционно критическата мисъл се фокусира преимуществено върху трагедиите и трагикомедиите на Корней и много по-рядко отделя по-специално и задълбочено внимание на развитите от него оригинални комични форми. Този подход черпи своята естетическа и морална обусловеност още от самото съвремие на автора. Класицистичната естетика и практика недвусмислено утвърждават присъщата висока стойност на трагическите театрални форми, приемани за „висок“ жанр, чиито реализации съответстват най-пълно на класицистичните принципи и норми. Този ценностен подход неизбежно се отразява и върху критическата мисъл, която е по-склонна да се задълбочава в тези априорно приемани за по-стойностни театрални форми, отколкото в много по-слабо ценената комедия. Когато все пак се спира на комедиите на Корней, критиката обикновено отбелязва, все така традиционно и мимоходом, оригиналното му вдъхновение от пасторала, без да се задълбочава в него, и набляга върху отличителните черти на неговата комедия, изрично вписана в съвремие на драматурга със своите персонажи, език и стил, или фрагментира критическия си подход в описателно представяне на отделни елементи от драматичната ѝ структура като интриги, персонажи, похвати и пр.¹ Тук прие-

¹ Това обикновено се прави в общи трудове, посветени на комедията през XVII век. Вж. напр. Michel Gilot, Jean Serroy. *La comédie à l'âge classique*. Belin : 1997 ; Roger Guichemerre. *La comédie avant Molière, 1640–1660*. Armand Colin : 1972 ; Colette Scherer. *Comédie et société sous Louis XIII*. A.-G. Nizet : 1983 и др. Понякога критиката засяга, отново обикновено бегло, комедиите на Корней в трудове, посветени на определен тематичен или морален аспект на неговото творчество, както напр. в Octave Nadal, *Le sentiment de l'amour dans les œuvres de Pierre Corneille*, Gallimard, 1948. За съжаление, нямаше възможност да консултираме малката книга на Roger Garapon *Le premier Corneille. De Mélite à l'illusion comique* (Société d'édition d'enseignement supérieur : 1982). Като цяло на комедиите на дра-

маме за изходна точка тези всеизвестни фактори, за да анализираме системно и обхванто корпуса от ранните комедии на Корней с оглед на конкретните новаторски и приносни за развитието на комедията аспекти в него, които извеждаме от неговите текстове.

Настоящата студия си поставя като основна задача на базата на анализ на корпуса от ранните комедии на Корней (съставен от петте пиеси, създадени между 1629 и 1634 г.) да открие и анализира новаторските приноси на драматурга за развитието на комедията в рамките на ранната класицистична естетика на XVII век. В тези ранни театрални творби драматургичните търсения, експерименти и решения на поета намират израз в оригинални авторски реализации, допринесли по убедителен, макар и невинаги достатъчно системно и задълбочено изтъкван начин за развитието на комичния театър през класицистичната епоха. Преди всичко като новаторска трябва да се изтъкне самата теоретическа рефлексия на драматурга в търсене на елементи на доктрина за комичния театър, която той развива в редица паратекстове към комичните си пиеси. Още по-убедителни са практическите му творчески драматургични решения. Като се разграничава категорично от утвърдените комични традиции, Корней създава новаторски пиеси с оригинални приноси в основните и определящи параметри на комичната театрална форма като драматични структури, тематики, действие, персонажи. Неговите ранни комедии се отличават с оригинален ефект на реалното и с особено естество на комичното. Специфичният им „безхитроsten“ стил също е едно от значимите новаторства в тях.

След кратко въведение в контекста на ранното комично творчество на Корней на фона на кризата на комичните театрални форми през първите 30 години на XVII век и в предисторията на драматическия пасторал студията анализира теоретическата рефлексия на драматурга по въпросите на комедията и се спира на редица практически новаторски аспекти в неговите ранни комедии. Тези аспекти се изтъкват и в съпоставка с редица паралелни пиеси

матурга изглежда продължава да се гледа като на по-малоценни и по-малко интересни, оригинални и приносни в сравнение с трагедиите му.

На български език анализите на комедиите на Корней са още по-оскъдни, а вниманието на критиката е насочено преимуществено към ролята на драматурга като основоположник и основен стожер на френската класицистична трагедия – роля, в която френската литературоведска традиция го популяризира съзнателно още от XVIII век. В своята *История на западноевропейската литература* Хаджикосев се ограничава с това да посочи, че комичните творби на Корней „не са оставили трайна дия в историята на европейския театър“ (Хаджикосев 2013: 61) – нещо, с което трудно бихме могли да се съгласим. Българското говорене за комедиите на Корней изглежда се ограничава с отбелязването на тяхното съществуване най-вече като биографичен шрих и не отчита в достатъчна степен ключовата им роля и приносния им характер за развитието на класицистичната комедия, кулминирала тридесет години по-късно в творчеството на Молиер. Поради това намираме за обосновано и полезно да предложим конкретни анализи на тези комедии именно с оглед на новаторските им приноси в историята на комедията.

със сходно вдъхновение от други автори – съвременници на драматурга. В заключението се набелязват посоките на развитие, в които поема комедията след Корней, и ролята му за развитието на жанра.

КРИЗА НА КОМИЧНИТЕ ТЕАТРАЛНИ ФОРМИ ПРЕЗ ПЪРВИТЕ 30 ГОДИНИ НА XVII ВЕК

След възобновяването на комедията през XVI век от хуманистите в порив за възраждане на античната комедия във Франция и нейното постепенно обогатяване чрез вдъхновения и влияния от италианския театър в най-успешните реализации на драматурзи като Оде дьо Турнеб и Пиер дьо Лариве, с настъпването на XVII век в комичния театър се възцарява близо 30-годишен застой. Факторите, които го обуславят, са както социално-политически (граждански войни, цялостно обедняване на населението, нисък статут на актьорите), така и естетически (превес на други театрални форми, невисок престиж на театъра). В началото на XVII век театърът е ограничена и като цяло насочена към простолудията социална практика, дело на пътуващи трупи, които представят причудлива и безредна смесица от театрални форми: пасторали, фарсове, комични или трагикомични пиеси по италиански и испански модели. В началото на века в Париж има само една театрална зала – *Отел дьо Бургон*, и една-единствена официална театрална трупа. С времето обаче театърът постепенно заема място сред приемливите и почтени социални практики и придобива все по-голяма популярност успоредно с установяването на класицистичната естетика и концентрирането на монархическата власт.

При Луи XIII и кардинал Дьо Ришельо театърът започва да получава целенасочена подкрепа от държавата под формата на кралско меценатство и насърчаване да се развива като привилегировано средство за художествена експресия, политически инструмент за утвърждаване и подкрепа на все по-централизираната монархическа власт, но и начин за свързване и сплотяване на нацията, достигащ чрез мимезиса и нагледа до все повече хора. Установяването на втора конкурентна трупа в Париж, *Трупата в Маре* на Мондори, впрочем пряко свързано и с бързия успех и възхода на Корней като драматург, стимулира творческата надпревара, желанието за новаторства и развитие на театралното изкуство. Театърът бързо придобива социална приемливост, излиза на мода и се превръща в допустима, желателна и насърчавана социална практика за висшите кръгове на обществото. Драматурзите текстописци започват да получават признание като автори, а пиесите им се публикуват и разпространяват из цялата страна и извън границите ѝ, което увеличава още повече престижа на френския театър. В тази благоприятна за развитието на театъра обстановка се създава обилна театрална продукция, съпроводена и със задълбочена теоретическа рефлексия.

Това бурно развитие на театъра слабо засяга комедията. Творческият устрем в театъра през 30-те години на XVII век се насочва най-вече към трагедията, благороден и висок жанр според естетическите постулати на класицизма, докато комедията е в сериозна криза: тя е жанрова форма, към която нито автори, нито теоретици проявяват особен интерес. След ренесансовата ерудитска и книжовна комедия на хуманистите, замислена по подобие на латинската, но създавана основно за четене и притежаваща изявени дидактически и морални функции, комичната театрална практика се обръща към италианските форми на *comedia sostenuta*, също преработила латинското влияние, и на по-простонародната *commedia dell'arte*, като същевременно продължава да предлага и старите френски фарсови форми в пъстроцветна смесица от пиеси, лишени от всякакъв ред и умереност. В своята *Практика на театъра* абат Д'Обиняк недвусмислено свидетелства за неприемливите аспекти в комичните театрални форми от началото на века:

Комедията дълго оставаше не просто в низост, а в безчестие; защото тя се беше превърнала във фарс, в безочлива палячовщина, от която страдаха нашите театри след трагедиите: творби, недостойни да бъдат издигнати до ранга на драматичната поема, без изкуство, без части, без разум, и които прилягаха единствено на нехранимайковците и на подлеците заради безчестните си думи и безсрамните си действия, в които се изчерпваше цялата им същност. Добре ми е известно, че нашите поети са се опитвали понякога да възродят древната комедия било чрез преводи на древни автори или чрез имитация; това начинание обаче е предприемано рядко и невинаги се е увенчавало с очаквания от тях успех – по редица причини, но основно защото те не избираха теми, съответстващи на нашите нрави, или не променяха у древните автори онова, което не подходеше на нашата чувствителност. Не е редно да се твърди и че комедията на италианците е заела мястото на тази на Плавт или на Теренций, тъй като те [италианците] не са запазили нито материята, нито формата им; техните теми винаги смесват сериозни приключения и палячовщини, героически персонажи и подлеци, а начинът, по който италианците обикновено пишат комедиите си – в три действия и без ред на сцените в тях – няма нищо общо с почерка на древните (D'Aubignac 1657 : II, X)².

Д'Обиняк изтъква недостатъците на фарса и на италианските комични форми като липса на ред и разум, непристоен и неприемлив език и жесто-мимични „палячовщини“, недопустимо смесване на героически и комични аспекти. Тези черти действително са характерни за френските комични театрални форми от началото на века и до 30-те му години, когато класицистичната доктрина ясно разграничава трагедията и комедията и ги вписва в две полета без пресечни точки помежду им. Особено показателна е ценностната характеристика на заклеявяваните комични форми, определени от критика като „низки“ и „безчестни“.

² Тук и по-нататък преводите на цитатите са наши.

Комедията няма своя ясна естетика: в своята *Поетика* Аристотел описва и определя благородния драматичен жанр на трагедията, докато частта за комедията се смята за безвъзвратно изгубена. Класицистичната естетика на XVII век реконструира свои теоретически постулати, засягащи комедията, спрямо модела на Аристотеловата поетика на трагедията и чрез противопоставяне на двата театрални жанра. Комедията обикновено е определяна с тривиалния си сюжет от ежедневието, по-нископоставените си персонажи и щастливата си развързка. Същевременно класицистичната комедия е подчинена, макар и гъвкаво, на общите правила и норми на театъра: правилото за трите единства – на време, място и действие, съблюдаването на благоприличие и правдоподобие, дидактическите и морални функции, съответстващи на двойната цел на всяко класицистично изкуство да развлича и да поучава. Смяхът не е задължително присъщ на тази комедия: тя е развлекателна, а не непременно смешна жанрова форма. Това е особено вярно за комедиите на Корней, както ще стане ясно по-нататък.

Самите драматурзи също привнасят своите естетически съждения към поетиката на комедията и с това допринасят за нейното допълване и обогатяване. Ценното в този подход на практики е именно съчетаването на теорията с практиката, прагматичното изпитание, на което се подлагат правилата, изнесено на съда на публиката. Така театралната естетика не се затваря в теоретически мъдрувания, а се вкоренява в реалната драматургична практика, валидира се от зрителската рецепция и при необходимост се предоговаря между теоретиците и практиците на театъра.

ПАСТОРАЛНО ВДЪХНОВЕНИЕ И ПРЕДШЕСТВЕНИЦИ НА КОРНЕЙ В ПАСТОРАЛНАТА КОМЕДИЯ

Влиянието на италианския драматически пасторал изиграва важна роля за развитието на комедията през XVI и началото на XVII век. Драматическият пасторал произхожда от лирическата поезия. Темите за прелестите на пастирския и полски живот, разработени в идилична светлина в античната буколическа традиция на идилията и еклогата³, намират в него театралната си реализация. Пасторалът е хибридна театрална форма с любовна тематика. Той нерядко съчетава диалози, песни и танци и гъвкаво се вписва в различни регистри: драматически, трагикомически, комически, героически.

Към края на XVI век интересът към пасторалните измерения на театралната експресия осезаемо нараства. Тяхната идиличност и платонизмът на

³ Еклогата е класическо стихотворение на пасторална тема. Най-известни са *Еклогите* на Вергилий, наричани още *Буколики*. Най-нашумелите еклоги от XVI век са събрани в голямата поема *Аркадия* от Якопо Саннадзаро (1502/1504), преведена на френски от Жан Мартен през 1544 г.

чувствата прилягат добре на зрителите в изтерзаната от междуособни войни Франция, търсеща в утопичните образи от едно идилично минало утеха от тежкото си настояще. Развлекателната театрална форма на драматическия пасторал добре подхожда и на нарастващия стремеж към повече изисканост и духовна извисеност сред висшите кръгове на обществото.

Според утвърдените подходи за ренесансовото усвояване на театрални вдъхновения отново първо се предлагат преводи, по-скоро преводни адаптации на големите италиански първоизточници и образци на пасторали, които се ползват с огромна популярност във Франция: това са *Аминта* от Торквато Тасо (1573) и *Pastor Fido* (*Верният пастир*) от Гуарини (1590). По-късно започват да се съчиняват и оригинални пиеси. Първата от тях е *Атлета. Пасторал или буколическа басня* от Никола дьо Монтрьо (1585), съчинена в десетсрични стихове пасторална любовна история с множество драматически перипетии. През следващите 15 години до 1600 г. са публикувани общо 15 драматически пасторала (Viala 2016: 154), което свидетелства за сравнително голямата популярност на тази театрална форма. Интересът към нея остава голям и траен чак до средата на 30-те години на XVII век.

Новото в драматическия пасторал е възможността да се говори за чувствата и те да се анализират пространно чрез изтънчен любовен дискурс. Развитието на фабулата често е типологизирано в задължителни сцени с еднаква поредност в различните пиеси: диалог с довереницата, анализ на чувствата, допитване до оракул, намеса на Амур, предрешаване и разпознаване, вълшебни метаморфози (вж. Viala 2016: 155). Стереотипни са и перипетиите, породени от верижна несподелена любов, ревност, коварство и др. Персонажите също са стереотипни: (благородни) пастири и пастирки, вълшебници, сатири. Имената им са вдъхновени от античните митове, а езикът е изтънчен и благоприличен. Пасторалите са с по-свободна форма и са структурирани в различен брой действия.

Драматическият пасторал, успешно развит през последната четвърт от XVI век, се възражда около началото на 20-те години на XVII век. Само за едно десетилетие в тази театрална форма се създават бележити пиеси, които оказват определящо влияние както върху по-нататъшното развитие на театъра, така и върху други литературни жанрове.

Поетът Онора дьо Бюй дьо Ракан [Honorat de Bueil de Racan] (1589–1670) се прочува с драматическия си пасторал *Артеника или Пастирски истории* (*Arthénice ou les Bergeries*) (1619), който съчинява, вдъхновен от Вергилиевите *Буколики*, *Верният пастир* на Гуарини и *Аминта* на Тасо, но и от монументалния роман на французина Оноре Д'Юрфе *Астрея* (публ. 1607–1627). Тази пиеса ясно свидетелства за съчетаните и кръстосани вдъхновения и влияния в пасторалната тематика. В нея се откриват присъщите на пасторала стереотипни фабулни схеми като верижна несподелена любов (Тизимандър обича Идалия, която обича Алкидор, който обича Артеника; Артеника също обича

Алкидор, но не може да се омъжи за него, тъй като ѝ е забранено да взема за съпруг чужденец), вълшебства, внезапни опасности и перипетии, узнавания на загубени деца и пр. Персонажите все така остават по-близки до типове, отколкото до характери, но чувствата са обрисувани детайлно и са обсъждани с много финес. Пасторалното обкръжение е изобразено увлекателно и живописно и това се смята за едно от важните качества на пиесата (Arnould 1970: 259). Нещо повече, езикът на Ракан вече отразява класицистичния стремеж за издигане на театъра до ранга на литературата и поезията: поетът, близък до Малерб, полага усилия да пише на чист и ясен френски език, в александрийски стих, и предназначава пиесата си колкото за поставяне на сцената, толкова и за четене. Така Ракан не само дава нов импулс на пасторалната драматургия, но и полага съзнателно усилие за нейното остойностяване чрез вписването ѝ в литературното поле. При това обаче донякъде са пострадали театралните качества на неговата пиеса: тя страда от твърде мудно действие, неестествени преходи между отделните картини, излишно протакане на развързката (Arnould 1970: 255). Все пак трябва да се има предвид, че Ракан не е драматург, а преди всичко поет.

Засиленото вълшебно измерение в пасторалната драма *Силванира или Живата мъртва* от Оноре Д'Юрфе [Honoré d'Urfé] (1627), чиято фабула е почерпана от собствения роман на драматурга *Астрей*, я доближава до фееричния и илюзорен свят на бароковата трагикомедия. Драматургичната ценност на *Силванира* може да бъде намерена в разнообразието на стихосложението ѝ – още едно свидетелство за стремежа към литературизиране на театралните творби⁴ (Viala 2016: 189).

Сюжетът на пиесата на Д'Юрфе е възприет и драматизиран и от драматурга Жан Мере [Jean Mairet] в едноименната му пасторална трагикомедия *Силванира или Живата мъртва* (1630). В трактовката на Мере са приглушени и дори премахнати редица пасторални елементи и присъщи на изтънчения италиански пасторал персонажи (като безумеца, сатира и ехото), като за сметка на това са засилени трагикомическите измерения на пиесата. Става ясно, че пасторалното вдъхновение се поддава на гъвкави употреби в различни драматически регистри. Същевременно тук за първи път в класицистичната драматургия се прилага правилото за трите единства (на време, място и действие), което драматургът също за първи път оглася и обосновава в дългия си предговор – истински естетически манифест.

Мере вече се е прочул с пасторалната си трагикомедия *Силвия* (1626), триумф на смесването на регистрите, в която се преплитат и наслаждат по удивително хармоничен начин елементи от трагедия, романтична драма и пасторал. В нея пасторалният декор се превръща в сцена, на която се разиграват

⁴ „Г-н Д'Юрфе е написал и такъв [т.е. като *Астрей* – б.а.] пасторал в неримувани стихове, по италиански маниер“, е коментарът на Мере (Mairet 1631: *Argument*).

бурни страсти, коварства, интриги, омагьосвания, корабокрушения, смъртни заплахи и чудотворни избавления.

Пасторали не само се пишат, но и се превеждат: прочутата пасторална трагикомедия *Аминта* на Тасо е превеждана и преиздавана неколkokратно през първата третина от века. Известните преводи на Ресигие⁵ (1631) и на издателя Тусен Кине⁶ (1638) всъщност представляват адаптации⁷, съобразени с вкуса на публиката. Тези преводи са преиздавани няколко пъти, което е свидетелство за голямата популярност на пиесата.

Така в пасторалната драма от първата четвърт на XVII век се открояват няколко ясни тенденции на преработване и развиване на италианското пасторално вдъхновение. От една страна, стремежът на драматурзите да литературизират фееричния развлекателен спектакъл намира израз в особеното внимание, отделяно на формата, съчиняването на стиховете и тяхното съответствие на драматичната материя, както и на езика като цяло. От друга страна, драматическият пасторал от началото на XVII век все по-охотно приема в себе си черти от трагикомическия регистър, набиращ сила и популярност през този период, в който класицистичната трагедия и комедия още търсят естетическите си ориентири и успешните си практически реализации. Бароковият дух на този пасторал се изявява по особено зрелищен начин чрез важното място, отредено на вълшебството, феерията и митологичните персонажи в него.

В своето развитие драматическият пасторал от ранния XVII век свидетелства едновременно за усилие към литературизиране и пъстроцветна склонност към отхвърляне или по-точно гъвкаво приемане на естетически норми и правила. Пиер Корней е първият, който талантливо впряга пасторалното си вдъхновение не в служба на трагикомическите си драми, а за да подхрани с него своята новаторска концепция за класицистична комедия и успешно да я претвори в практиката.

Именно в рамките на пасторалната драматическа традиция се открива един от най-въздействащите примери на теоретическа рефлексия, предвестник на развитието към класицистичната подреденост на естетическата доктрина. В предговора към изданието на *Силванира* (1630), красноречиво озаглавен *Предговор под формата на слово за поетиката* (*Préface en forme de discours poétique*), Мере се впуска в пространни теоретически разсъждения, сред които засяга и въпроса за драматичните жанрови форми и по-специално за комедията. Този текст е един от стожерите на класицистичната драма-

⁵ *L'Aminte* du Tasse, tragicomédie pastorale, accomodée au théâtre françois, par Le sieur de Rayssiguier, A. Courbé, Paris, 1632.

⁶ *L'Amynte pastorale* traduction nouvelle avec les figures. Paris, Toussaint Quinet, 1638.

⁷ Не би било особено коректно да говорим за вярност на преводите през XVII век, когато самата концепция за превода се изгражда в полето именно на адаптацията, а не на верността на оригинала.

тическа поетика, подчинена на правила, и притежава несъмнена ценност за оформянето на поетиката на комедията, към което няколко години по-късно се присъединява и Пиер Корней.

В своя предговор Мере очертава кратка типология на театралните жанрове и описва частите на комедията (за каквато определя и своята пасторална трагикомедия). По-нататък драматургът утвърждава необходимостта от правила („три основни условия“), на които всяка комедия трябва да отговаря, за да бъде правдоподобна: фикционален сюжет, единство на действието и единство на времето. Предговорът продължава с пространен анализ на пиесата *Силванира*, целящ да покаже нейното съответствие на така формулираните правила: измислен сюжет, единство на действието (твърде условно и фактически неспазено) и на времето, правдоподобие и благоприличие на езика „по модерния италиански маниер“ (Mairet 1631: 21).

Ценността на този текст не е в неговата предполагаема оригиналност, тъй като той почти не притежава такава. Само идеята за единство на времето в пиесата е оригинален принос на драматурга към изграждащата се класицистична театрална норма; останалите естетически съждения са компилирани от антични (Аристотел, Хораций) и съвременни (италиански) естетики на театъра. В разсъжденията и изложението на Мере особено важно за развитието на комедията като класицистична жанрова форма е именно оформянето на естетиката ѝ от *практиците* на театралното писане – от драматурзите, а не от кабинетните теоретици. Свързването на театралната теория със сценичната практика придава тежест на естетическите позиции и доказва тяхната практическа приложимост. Необходимостта от правила в театъра Мере обуславя също по оригинален начин, чрез принципа на удоволствието, а не чрез баналните позовавания на авторитета на древните поетики и дори не посредством висшата цел за нравствено поправяне:

(...) комедията е активно и патетично изобразяване на нещата така, сякаш те действително се случват в същото време, като нейната основна цел е удоволствието на въображението (Mairet 1631: 15).

Теоретическата рефлексия в предговора към *Силванира* на Мере представлява важна крачка към изграждането на класицистичната естетика на комедията, на която и теоретици, и практики драматурзи обръщат много по-малко внимание, отколкото на трагедията. Макар и формулирани по повод на пиеса, която по формата си е смесена, а и не спазва някои от така огласените принципи (а именно единството на действието), постановките на Мере за правилото за трите единства, правдоподобие и благоприличие, приложими и към комедията, допринасят за започналото оформяне на нейния класицистичен облик, което продължава още по-категорично с Пиер Корней и неговите разсъждения по повод на ранните му комедии.

Най-известният автор на драматически пасторали от началото на века е Александър Арди (1570–1632), чиято *Алфея или Справедливостта на любовта* се приема за най-стойностния му драматически пасторал. Арди пише за театрални трупи (първо за пътуващата труппа *Актьорите на краля*, после и за труппата в *Отел дьо Бургон*, останала практически единствена в Париж чак до 30-те години), които купуват пиесите му и не разрешават тяхното издаване, за да се предпазят от конкуренция. Поради това днес са запазени едва тридесетина от няколкостотинте пиеси, създадени от този плодовит драматург. Арди обновява трагедията, популяризира трагикомедията и налага динамичното действие в пиесите си, които разбираемо не съблюдават правилата на възникващата класицистична театрална естетика.

Комедията, която Пиер Корней създава и развива, също черпи първоначалното си вдъхновение от пасторала и по-специално от романа *Астрейя*, но обогатява с оригинални авторски приноси това книжно наследство. Тази комедия е фундаментално светска жанрова форма, в която драматургът представя в градска среда младежи и девойки от доброто общество в драматично действие, основано на перипетиите около техните любовни интриги. Корней допринася значително за реабилитирането и развиването на комичния театър през 30-те години на века, като се разграничава от старите комични форми и създава свои собствени, воден от стремежа си да изгради „висока“ класицистична комедия, която да се вписва хармонично в утвърждаващата се класицистична естетика. В своите пиеси той съчетава теоретическите естетически търсения на една нова комическа драматургия с практически новаторски находки.

1. Новаторски аспекти в теоретическата рефлексия на Корней за комедията

Пиер Корней има важни приноси към теорията на класицистичния театър, включително и конкретно към теорията на класицистичната комедия. Драматургът придружава своите комедии с теоретически разсъждения и мотивира различните си драматургични решения в изобилни паратекстуални предговорни форми: посвещения (*adresses*), аналитични предговори (*exatens*), каквито присъстват и в петте му ранни комедии, и обръщения към читателя (*Мелита*, *Вдовицата*). Богатството и изявеното присъствие на тези форми в изданията свидетелстват за важното значение, което драматургът придава на теоретическо-методологическата рефлексия за комичния театър в контекста на установяващата се класицистична театрална естетика.

Посвещенията, обичайно включвани в паратекста на публикуваните драматични творби през XVII век още при първото им издаване, рядко излизат от полето на условността и кодифицираната традиционна реторика. Все пак в комедиите на Корней се откриват и важни изключения от това правило. Така за разлика от обичайните посвещения, съдържащи молба за покровителство

и възхвалява на важното лице, към което са насочени, посвещението в *Мелита*⁸ изтъква заслугата на херцог Дьо Лианкур за успеха на пиесата, на която той вече е оказал своята подкрепа. Освен че с това се разграничава от традиционната и силно кодифицирана реторика на тази паратекстуална форма, текстът предлага ценни сведения за обстоятелствата около създаването, представянето и рецепцията на първия драматургичен опит на Корней в една все още неблагоприятна към неговото драматично новаторство среда⁹.

Посвещението в *Компаньонката* също е твърде необичайно: касае се за текст, много по-близък до аналитичния предговор, отколкото до традиционното реторично и условно посвещение. Тази особеност намира своето обяснение в обстоятелствата около излизането на пиесата от печат: тя е публикувана през 1637 г., в самия разгар на полемиката около трагикомедията на Корней Сид. Посвещението е ясно структурирано в две отделни и до голяма степен самостоятелни части, разделени от стихотворен цитат. Цялата първа част излага разсъждения за връзката между творчество и рецепция, между автора и различните му публики. Корней изтъква практическата необходимост от такава връзка и нейната полезност за драматичното творчество и продължава разсъждението си в полето на рецепцията. Като изтъква относителността на всяко критическо съждение, драматургът храбро посочва несъвършенството дори на древните автори, от които всички творци на съвремението му безкритично се възхищават¹⁰. Така той постулира правото на индивидуално творчество встрани от сляпата и безкритична имитация – творческа позиция, която впоследствие отстоява през цялата си драматургична кариера. Това утвърждаване на авторския творчески подход намира практически реализации в самите му комедии.

Аналитичните предговори към ранните му комедии са добавени по-късно спрямо създаването, първите представяния и първите публикации на тези пи-

⁸ Пиесата е посветена на херцог Дьо Лианкур, благородник, приближен до Луи XIII и любител и покровител на театъра. По-късно Корней посвещава на съпругата му – г-жа Дьо Лианкур *Галерията на двореца*.

⁹ „Когато си спомня колко малко шум се вдигна около нея при пристигането ѝ в Париж, тъй като беше дело на неизбежно неизящен човек от провинцията, до такава степен неизвестен, че дори името му не беше споменато; когато си спомня, че общата публика на първите ѝ три представления беше по-малобройна, отколкото впоследствие на всяко едно представление през същата зима, мога да си обясня така неуспешното ѝ начало единствено с времето, необходимо на светското общество, за да научи, че Вие я цените, а така неочаквания ѝ успех – само с Вашето одобрение, към което всички побързаха да се присъединят. Именно на това, Ваша светлост, се дължи целият успех на *Мелита*“ (Посвещение към *Мелита*, Corneille 1664: 61).

¹⁰ „Ние прощаваме много неща на древните; понякога се възхищаваме на пасажите в техните творби, каквито не бихме търпели в нашите; представяме несъвършенствата им като загадки, а грешките им прикриваме, като ги наричаме поетически волности“ (Corneille 1664: 412).

еси – в началото на 60-те години на века, когато драматургът подготвя сборни издания на творбите си. В изданието *Театърът на Пиер Корней, редактиран от автора* (Corneille 1664) те са групирани в началото на всеки том, вместо да предшестват съответните пиеси. Това тяхно представяне ги вписва в оригинална и плодотворна за рефлексията интертекстуална мрежа, в която аналитичният предговор на една пиеса отправя към друга, предлага съпоставки и откроява различия, напредък и оригинални приноси в рамките на така конституирания корпус от комедии.

Независимо от по-късното си добавяне аналитичните предговори остават ценни за нашата тема, тъй като отразяват естетическите позиции на драматурга към момента на публикацията и представят в диахронен план осъщественото от него важно теоретическо осмисляне и обосноваване на естеството, функциите и новаторствата на тези ранни комични пиеси. Аналитичните предговори на Корней към неговите комедии предоставят най-богатата информация за теоретическата рефлексия на драматурга около реабилитирането на комичните театрални форми и новаторското им обновяване в духа на създаващата се класицистична естетика. В тях Корней утвърждава валидността на своята театрална практика в областта на комедията, като изтъква и защитава своите оригинални драматургични решения и очертава елементи на класицистична доктрина за комедията.

В теоретическата рефлексия на Корней върху комичните театрални форми могат да се открият няколко основни насоки с приносен характер за развитието на комичния жанр. Драматургът се разграничава от обезценените предходни комични театрални форми, утвърждава необходимостта от (гъвкаво) вписване на новата комедия в правилата на класицистичния театър чрез конкретни самооценки и самокритики и изгражда оригинална авторска концепция за комедията, която реализира на практика в петте си ранни комични пиеси.

ДИСТАНЦИРАНЕ ОТ ОБЕЗЦЕНЕНИТЕ ТЕАТРАЛНИ ФОРМИ И ВПИСВАНЕ В КЛАСИЦИСТИЧНАТА ЕСТЕТИКА

В анализа към *Мелита* Корней категорично разграничава пиесата си от съществуващите комични форми и постулира нейното новаторство по отношение на пораждането на комичното. Той недвусмислено отхвърля обвързването на комедията с характерните за естетиката на грубоватата антична комедия типизирани персонажи, пренесени във френската ренесансова комедия на хуманистите и в по-близките до неговото време италиански комични форми:

Никога досега не е имало комедия, която да разсмива без смешни персонажи като комични слуги, готованци, страхливи самохваляковци, лекари и други подобни. [*Мелита*] черпи своите въздействия от ведрото настроение на хора, чието соци-

ално положение е доста над това на героите на Плавт и на Теренций, които са обикновени търговци (Corneille 1664: 64)¹¹.

Новаторството е изтъкнато и чрез позоваването на „примерите на покойния Арди“:

[В работата по тази пиеса] ме водеше единствено малко здравомислие и примерите на покойния Арди, чисто вдъхновение беше повече плодовито, отколкото изтънчено, както и на някои по-съвременни [драматурзи], които започваха да представят пиесите си и не се придържаха към ред повече от него (Corneille 1664: 64).

Отпратката към Александър Арди, най-известния автор на драматични пасторали от началото на века, едновременно загатва вдъхновението на Корней от пасторала (макар и не непременно именно от драматичния пасторал на Арди) и се разграничава от липсата на финес и подредена структурираност у същия автор и у още неколцина други, които драматургът дори не назовава. Така *Мелита* поставя и утвърждава началото на оригинална комедийна форма, вдъхновена от пасторалната етика, но с нови персонажи и нов вид комично.

Освен че постулира ясно новаторството в пиесата си, Корней предприема и нейното вписване в нормите и правилата на класицистичния театър. Още в самото начало на аналитичния предговор към *Мелита* Корней посочва, че тази негова първа пиеса „не е по правилата“, тъй като тогава не знаел, че има такива (Corneille 1664: 64). Това оправдание с незнание е привидно и всъщност се явява ловък аргумент за последващото изтъкване на *здравомислието* (sens commun) на драматурга като достатъчно основание за интуитивното му, макар и несвършено вписване в рамките на правилата, които едва започват да се оформят по онова време.

Така загатнатата интуитивност на драматическата композиция у Корней далеч отвъд всякакъв предполагаем елемент на самохвалство на практика легитимира нормите на театралната естетика на класицизма като естествено присъщи на разумния, здравомислещ драматург, а не изкуствено наложени от външна критическа рефлексия или възприети в резултат на раболепно имитиране на древните автори. Бидейки естествени и разумни, тези норми са и универсално приложими към всякакъв вид драматични творби, а не само към трагедиите, с оглед на които всъщност са създавани.

Корней изтъква самокритично недостатъците на този свой първи драматургичен опит именно в светлината на класицистичните норми и правила за театъра. Той анализира пространно неправдоподобие в фабулата, наме-

¹¹ Picciola 2002: 51 уточнява, че подобни комедии все пак се откриват в творчеството на Лопе де Вега, но тук Корней най-вероятно има предвид френската театрална практика.

рило израз в прекомерната доверчивост на персонажите, спира се на слабата драматургична обусловеност на пето действие и се самокритикува за неспазването на изискването за единство на времето в пиесата. Същевременно драматургът оценява като особено успешен похвата за развръзка, използван в пиесата (лудостта на Ераст), макар и да споменава с лека насмешка щастливия ѝ край, в който „всички, които са излезли на сцената, се женят“, дан на театралната мода от времето на създаването ѝ. Този проникателен критически поглед на Корней върху първата му комедия свидетелства както за несъмнения му интерес към теоретическата рефлексия и обуславянето на драматургичната му практика с нормите на класицистичната естетика, така и за желанието на поета още в началото на своята кариера на драматичен автор да създаде нов вид комични пиеси, които да се вписват именно в класицистичните норми и принципи и с това да се разграничават категорично от предходните комични театрални форми.

Предговорът на *Вдовицата* е интересен със съпоставителния си и интертекстуален подход. В него Корней разсъждава по композицията на пиесата, като я сравнява с *Мелита* въз основа на критерия за тяхното съответствие на класицистичните театрални норми. Според неговия анализ и двете пиеси имат недостатъци по отношение на единството на мястото, докато *Вдовицата* спазва в по-голяма степен, макар и не докрай, правилото за единство на времето. Във втората част от посвещението към *Компаньонката* Корней за пореден път анализира и утвърждава съответствието на пиесата си на правилата на класицистичния театър, което оценява като най-пълното сред комичните му пиеси. Той посочва стриктно спазените изисквания за единство на времето, мястото и действието, като подчертава и незадължителните, но осъществени в пиесата връзки между отделните картини, както и уравновесеността в броя на стиховете в отделните действия.

Същевременно в редица свои паратекстове драматургът ясно дава да се разбере, че не робува сляпо на класицистичните правила за театъра, а ги спазва гъвкаво и според нуждите на конкретната пиеса. В обръщението към читателя във *Вдовицата* той уточнява, че пиесата му не се отличава „нито със суровостта на правилата, нито със свободата, която е прекалено честа на френската театрална сцена“ (Corneille 1664: 225). По-нататъшните му разяснения свидетелстват за гъвкавостта в подхода му: правилата за единство на мястото и на действието са спазени, но „посвоему“, а за правилото за единство на времето е търсена „средата“ (пак там). В посвещението към *Компаньонката* драматургът изразява недвусмислено отношението си към правилата:

Обичам да следвам правилата, но избобщо не им робувам, а ги разширявам или стеснявам според нуждите на сюжета си, и дори нарушавам без скрупули правилото за продължителността на действието, когато строгостта му ми се стори абсолютно несъвместима с красотата на събитията, които описвам. Да се познават

правилата и да се разбира тайната на тяхното вещо опитомяване в нашия театър, са две съвсем различни умения и за да се напише успешна пиеса, може би не е достатъчно да си учил по книгите на Аристотел или на Хораций (Corneille 1664: 413).

В предговора към *Плас Роял* Корней посочва и критикува нарушеното единство на действието: всъщност в пиесата се развиват две последователни действия (двете отделни начинания на Алидор: да отблъсне от себе си Анжелика и като я измами, да нагласи нещата така, че тя да се омъжи за неговия приятел Клеандър). Задълбоченият и доста критичен анализ открива последици от това неспазено единство на действието за правдоподобие в пиесата (нейната развръзка, в която се женят само двама второстепенни персонажи, както и психологическото неправдоподобие и непостоянството на нравите на персонажа Алидор). Благоприличието също е нарушено от Анжелика, която импулсивно и необмислено приема да бъде отвлечена от отблъсналия я любим. Същевременно именно в името на правдоподобие и благоприличието Корней си позволява да наруши единството на мястото на действието и да разположи някои от картините в дома на Анжелика, а други (повечето) – на площада *Плас Роял*.

По подобен начин в *Слово за трите единства на действието, на времето и на мястото* (Corneille 1660b) Корней доуточнява вижданията си за правилата, като ги диференцира според регистъра на драматичната поема. Той изрично уточнява защо схваща гъвкаво единството на действието в комедията:

(...) единството на действието в комедията е единство на интригата или на препятствието пред намеренията на основните участници (...). Не казвам, че не може в (...) [нея] да се допускат няколко интриги или препятствия, стига от едната да се достига неизбежно до следващата; защото (...) изясняването на една интрига не води до покой сред актьорите, а ги увлича в следваща (...) (Corneille 1660b).

Във връзка с правилата Корней засяга и основната цел на театъра – да се хареса преди всичко на публиката си (да я развлича) и едва след това, ако е възможно, да удовлетвори изискванията на теоретиците и на критиците (*Компаньонката*)¹². В същата посока той обяснява включването на две сце-

¹² „И аз мисля същото като Теренций: щом като ние пишем [драматични] поеми, за да бъдат те представяни, то първата ни цел би трябвало да бъде да се харесваме на двора и на народа и да привличаме много зрители на представленията им. Ако е възможно, към това трябва да се добавят и правилата, за да не бъдем омразни на ученията и да получим всеобщо признание, но най-важното е да спечелим гласовете на множеството: в противен случай дори пиесата ни да е според правилата, ако в театъра я освиркат, то ученията няма да посмеят да се обявят в наша защита и ще предпочетат да кажат, че недобре сме разбрали правилата, вместо да ни похвалят, когато с всеобщо съгласие онези, които идват да гледат пиеси само за да се развличат, са ни охулили“ (Corneille 1664: 413).

ни, разиграни в търговския пасаж в *Галерията на двореца*, които нарушават единството на мястото, именно с желанието да се хареса на публиката и да ѝ достави очакваното и обявено със заглавието развлечение.

Корней формулира изрично и свой морален проект за комедията в аналитичния предговор към последната си комедия от този период – *Плас Роял*. В него драматургът излага класицистичната цел на своята комедия да предпазва хората от грешки, като показва наказанието на неблагоприятното и безразсъдно поведение:

Характерът на Анжелика нарушава благоприличието с това, че тя е прекалено силно влюбена и твърде прибързано скланя да бъде отвлечена от мъж, към когото би трябвало да храни подозрения. Това отвлечане не свършва добре за нея и беше правилно да го съчиня така, независимо че в трагедията не е необходимо големите престъпления да бъдат наказвани, тъй като изобразяването им вдъхва достатъчно ужас, за да отвърне зрителите от тях. Нещата не стоят така за грешки като тази тук, които биха могли да подтикнат някои млади и влюбени умове да им подражават, ако видят, че онези, които ги използват, са успели по този неправилен начин да постигнат желаното от тях (Comeille 1664: 500).

Така Корней постулира още в тази своя ранна комедия важното предназначение на класицистичния театър не само да развлича, но и да поучава. Нещо повече, в посвещението към *Плас Роял* той изрично разграничава драматурга от неговите персонажи, като припомня, че авторът не е отговорен за неморалното поведение на своите герои (Comeille 1664: 499).

ЕЛЕМЕНТИ НА СОБСТВЕНА ОРИГИНАЛНА КОНЦЕПЦИЯ ЗА КЛАСИЦИСТИЧНА КОМЕДИЯ

Корней никъде не предлага стройна теория на комедията, но в паратекстовете към неговите комични пиеси, както и в някои други негови теоретически текстове, се откриват важни елементи от неговата авторска концепция за подобаващите комични театрални форми в контекста на класицистичната естетика. Тези елементи могат да бъдат обобщени като елементи на стилизиран реализъм в драматичния дискурс, тематиката и персонажите в пиесите му.

В *Слово за полезността на частите на драматичната поема* (Comeille 1660a) Корней излага Аристотеловите схващания за естетиката на трагедията и на комедията, като нерядко полемизира с тях и представя своите виждания и тълкувания. По повод на комедията той уточнява, че персонажите в нея не са непременно низки, както е било по времето на Аристотел, а съответстват на характера на действието в нея, което е само по-„обичайно и ведро“ от това в трагедията, така че „дори кралете могат да са герои в комедия, ако действието ѝ не е достатъчно възвишено, за да се издигне до трагедия“ (Comeille 1660a). По-нататък драматургът посочва, че правилата за единство и завършеност на

действието и правдоподобие на развързката са важни и за двата драматични регистъра, а броят на стиховете в едната и в другата драматична форма не бива да се схваща като императивно и веднъж завинаги фиксиран. Така Корней изяснява изрично виждането си за извисена и благородна класицистична комедия, което се е опитал да конкретизира в петте си ранни комични пиеси, и за пореден път засвидетелства гъвкавото си разбиране за редица структурни и формални принуди на класицистичния театър.

Корней многократно изтъква новаторския комически дискурс, който създава и развива в своите пиеси, като с основание го обвързва с тяхното съдържание, изрично вписано в съвремението на драматурга и зрителите му. Той сам определя този новаторски дискурс като „безхитростен стил“ (*style naïf*)¹³ в противовес на приповдигнатия, патетичен и неестествен дискурс, характерен за преобладаващите театрални форми от неговото съвремие.

Още в аналитичния предговор към *Мелита* авторът набляга на „безхитростния ѝ стил, който обрисова разговорите на почтените хора“ (Corneille 1664: 64). В това определение се откриват и указания за тематиката, вписана в съвремението с шрихи на стилизиран реализъм, както и за персонажите: „почтените хора“, с други думи, доброто общество. Драматургът изтъква този безхитростен стил като основното новаторство на първата си пиеса редом с уникалността ѝ в съвременните на автора драматични традиции. В аналитичния предговор към *Вдовицата* Корней описва характерното за стила ѝ в съпоставителен план с *Мелита*, като за пореден път изрично набляга на неговата естественост и разумност:

Тук стилът не е по-възвишен, отколкото в *Мелита*, но е по-ясен и по-изчистен от ефектите, с които е осеяна последната, и които, казано направо, са само измамни светлинки, чийто блясък несъмнено свидетелства за живост на ума, но без никаква устойчивост на разума (Corneille 1664: 228).

В предговора към *Галерията на двореца* Корней пак се връща към напомнянето за особеност, оригинален стил на пиесата, който преценява като „по-силен и по-изчистен“ (Corneille 1664: 319). В обръщението към читателя във *Вдовицата* драматургът за пореден път подчертава и обосновава „безхитростния стил“, като го противопоставя на „въздействащия и величав“ стил на трагедията (Corneille 1664: 225). Тук Корней мотивира по-изрично този свой дискурсивен избор със сюжетите на двете драматични форми: за да се пише тържествено и приповдигнато (както в трагедията), така че да се омайват и очароват умовете, са необходими съответстващи сюжети, подчертава той, докато „комедията е само портрет на нашите действия и нашите слова, а

¹³ Според речника на Фюртиер „naïf“ означава „истински, искрен, приличащ“ и се използва за дискурс, който обрисова нещата такива, каквито са (Furetière 1690: 705).

съвършенството на портретите е в тяхната прилика [с оригинала]“ (Corneille 1664: 225). Така Корней извежда и постулира и тематиката на своята комедия и обвързва изрично стила си на писане с тази тематика. Търсената естественост на дискурса е изтъкната чрез още едно любопитно противопоставяне: драматургът е убеден, че неговите персонажи трябва „да разговарят като почтени хора“ (тоест естествено), „а не като автори“ (тоест приповдигнато) (пак там). Така определянето на спецификите на комичния театрален дискурс се извършва в съпоставка с трагическия. Този контрастивен подход е възобновен и във втората част от посвещението към *Компаньонката*. Там драматургът отново споменава „безхитростния стил“ на комедията си, като с това набляга на естествеността и реалистичните елементи в него в противовес на „помпозния стил“, характерен за трагедията.

Към подхода за определяне на особеностите на неговия комичен дискурс чрез контрастна съпоставка с други драматични форми можем да добавим и подобна съпоставка с лирическите форми, която се открива не в паратекст, а в самия драматичен текст на *Галерията на двореца*. Вграждането на теоретически идеи в текстовете на пиесите на Корней не е необичайно за него. Добре известна е въздействащата му защита и възхвала на театъра в края на *Комическа илюзия*.

Разсъжденията на персонажите по повод на театъра в I, 6 и 7 от *Галерията на двореца* също могат да бъдат приобщени към теоретическата рефлексия на Корней. Дватама приятели Лизандър и Доримант, застанали пред магазинчето на книжар в търговската галерия, разговарят за театъра, който „сега е на мода“. В този разговор Лизандър категорично разграничава поезията от театъра. Той изтъква условността и неестествеността на любовната поезия, съзнателно писана в „екстравагантен стил“, и я противопоставя на комичната пиеса, „портрет на човешките дела“, здраво стъпила в реалността:

LYSANDRE.

Beaucoup font bien des vers, et peu la comédie. (I, 7, 145)

(...) Le style d'un sonnet

Est fort extravagant dedans un cabinet ;

Il y faut bien louer la beauté qu'on adore,

Sans mépriser Vénus, sans médire de Flore,

Sans que l'éclat des lis, des roses, d'un beau jour,

Ait rien à démêler avec notre amour.

O pauvre comédie, objet de tant de veines,

Si tu n'es qu'un portrait des actions humaines,

On te tire souvent sur un original

À qui, pour dire vrai, tu ressembles fort mal ! (I, 7, 167–176)

По-нататък в пиесата реализмът на изобразяването в комедията се илюстрира по комичен начин и от репликата на галантериста от търговската галерия, който заплашва съседката си, продавачката на долни дрехи, че ако продължава да „крещи така високо като обезумяла,/ ще я изобразят в някоя комедия“ (IV, 12, 1397–1398).

В обобщение прегледът на теоретическата рефлексия на Корней по повод на комичната театрална форма, която той създава, рефлексия, изложена в обилните паратекстуални елементи, придружаващи изданията на ранните му комедии, извежда на преден план редица негови новаторски теоретически постулати за комичния театър, които намират богати и разнообразни практически реализации в пиесите му. По-надолу се спираме на основните практически насоки, в които драматургът постига оригинални приноси към развитието на комичните театрални форми през XVII век.

2. Практически новаторски аспекти в ранните комедии на Корней

Още от самото начало на своята театрална практика Корней се отказва да имитира много популярния по онова време италиански театър и поема по свой път. Той творчески преработва и доразвива елементи от френския пасторал, които съчетава с някои структурни и композиционни похвати, характерни за бароквата трагикомедия или за театралните форми изобщо, като добавя и свои оригинални драматургични решения. Драматургът си поставя за цел да възроди благородния комичен театър по античен модел, като създаде новаторска галантна класицистична комедия.

Корней гледа на пасторала по-скоро като на културен, отколкото на драматичен модел (Scherer 1983: 82) и пръв творчески развива елементи от пасторалната етика и естетика в комедията. Имената и високото социално положение на героите, традиционните фабули, изградени около тематиката за любовните взаимоотношения и спънките пред тях, ревността и непостоянството, интригите и обратите са някои от важните структурни и сюжетни елементи в неговите комедии, за които той се вдъхновява от пасторала. Същевременно Корней новаторски дообогатява тези елементи и влага нов смисъл в тях, на първо място като осъвременява и изменя декора, персонажите и езика. Чрез редица стилизирани реалистични елементи драматургът изгражда и поддържа и разнообразни ефекти на реалното в пиесите си. Особените характеристики на оригиналния комически дискурс пронизват всички измерения на пиесите му.

Известна близост между комедиите на Корней и някои присъщи черти на трагикомедията може да се открие в някои композиционни и драматургични

структурни похвати за изграждане на пиесите и придаване на по-голяма динамика на действието като отвличания, внезапни обрати и перипетии, бушуващи страсти и драматизъм, лудост и мнима смърт (например в *Мелита*, но и другаде). Впрочем тези похвати вече са използвани в драматическия пасторал от началото на века. Включването в драматичния дискурс на лирически или прозаични елементи от своя страна свидетелства за смесване на жанрове и стилове, също характерно за трагикомедията.

По-надолу се спираме на новаторските достижения на комичната драматургия на Корней, които се откриват в основни параметри на театралната пиеса като структурно-формални и композиционни модели, тематики, действие, персонажи, дискурс, ефект на реалното и особености на комичното.

СТРУКТУРНО-ФОРМАЛНИ И КОМПОЗИЦИОННИ ХАРАКТЕРИСТИКИ

В структурно-формално отношение ранните комедии на Корней свидетелстват за стремеж за вписване в установяващата се класицистична театрална естетика. Те са съчинени в александрини и са структурирани стриктно в пет действия, всяко от които е подразделено допълнително на картини. Търсеното класицистично единство на формата обаче не е спазвано безукорно. Във всички комедии са включени станси – лирически монолози, оформени по особен начин според ритмичен и версификационен модел, който се отличава от стиха и стъпката на пиесата. Стансите са много популярни във френския театър между 1630 и 1660 г. Те функционират като лирически израз на вътрешното преживяване на кризисен момент от персонажа, обикновено свързан с жизненоважен за него избор, представляват отзвук от вдъхновението на испанския театър и свидетелстват за бароковата еkleктика в театъра, въплътена в популярната през 30-те години трагикомедия. В *Мелита* са включени и галантни стихове (сонет, посветен на Мелита, в II, 4), както и писма в проза (фалшивите писма на Мелита в II, 6 и III, 2, които са драматично обусловени от фабулата). Все пак трябва да се има предвид, че в периода на създаването на тези ранни комедии правилата на класицистичния театър са още в процес на установяване. Така формата на комичните пиеси на Корней отразява до известна степен модата в театъра от тяхното съвремие и свидетелства за преходния период между „неупорядъчения“ и „упорядъчения“ театър на XVII век.

В композиционно и в структурно отношение комедиите на Корней са съобразени с общата си тематика за любовните взаимоотношения и възникващите пред тях препятствия. Въпреки някои леки вариации структурата на всички ранни комедии на Корней е доста сходна. Тя се гради около една и съща сантиментална схема: група млади хора, обикновено петима (трима младежи и две девойки в *Мелита*, *Вдовицата*, *Компаньонката* и в *Плас Роял*) или по-рядко четирима (двама младежи и две девойки в *Галерията на дворе-*

ца), се срещат, влюбват, обичат, ревнуват, мамят, разделят и събират, изцяло отдадени на изживяването и изговарянето на любовните си копнежи и перипетии. Фабулата и чувствата се развиват успоредно, а в последните комедии се наблюдава и известно развитие на характерите, които поначало са твърде схематични. Самият Корней описва по следния красноречив начин структурата на комедиите си:

(...) в комедиите, представени в този първи том, почти винаги представям двама влюбени, които се разбират добре, след това ги скарвам посредством някакво вероломство и накрая отново ги събирам след изясняването на същото това вероломство, което ги е било разделило (Corneille 1660a).

Тази базова схема, изградена върху външни препятствия, възникнали пред чувствата и привързаностите на младите влюбени, е приложена в *Мелита*, *Вдовицата* и *Компаньонката*. Много по-интересно и плодотворно е драматичното развитие на причините за конфликтите в *Галерията на двореца* и в *Плас Роял*. В тези две пиеси препятствията пред любовната хармония вече се пораждат от вътрешни причини: неувереността и колебанията на Селидея в собствените ѝ чувства и отхвърлянето на любовната връзка от Алидор в името на свободата на личността му, която той ожесточено и безмилостно отстоява.

Развързката в комедиите е щастлива, а перипетиите на младите завършват с брак. Корней обаче сравнително бързо се отказва от твърде лесния драматургичен похват на „сериините бракове“, към който прибегва в *Мелита*, *Вдовицата* и *Галерията на двореца* и който е характерен за комичния театър на неговото време. Още в предговора си към *Мелита* той критично отбелязва, че бракът между злодея Ераст и Клорис „е толкова неправдоподобен, щото лесно се вижда, че е предложен само за да съответства на обичая от онова време, според който всички, които са излезли на сцената, се женят накрая“ (Corneille 1664: 64). В самия финал на *Галерията на двореца* Кризанта, майката на Хиполита, на която компаньонката на дъщеря ѝ предлага да се омъжи за бащата на Селидея, за да бъде „радостта за всички равна“ (като всички персонажи в пиесата се оженят), хапливо отбелязва, че това „би приличало твърде много на край на комедия“ (Corneille 1664: 410). Тази иронична реплика изглежда бележи повратната точка в следването на тази театрална условност. В *Компаньонката* се съчетават в брак само главните герои, докато амбициозната компаньонка интригантка остава сама и отхвърлена от всички. В *Плас Роял* пък се женят единствено „двама от епизодичните персонажи, които заемат само второстепенно място в пиесата“ по думите на самия Корней в предговора, докато „главните приключват твърде необичайно“, така че пиесата „свършва доста зле“ (Corneille 1664: 500). В по-изявено теоретичните си разсъждения Корней припомня, че в античната поетика на театъра няма подобно изискване, и заявява, че „бракът изобщо не е необходима развързка

за трагедията, нито дори за комедията“, като коментира изкуствеността на подобни неправдоподобни финали на пиеси (Corneille 1660a). С напредването на своето творческо развитие драматургът избира правдоподобие пред леснината и обвързва развързките в *Компаньонката* и в *Плас Роял* с развитието не само на фабулата, но и на характерите в тях.

В обобщение, структурно-формалните и композиционни новаторства в комедиите на Корней се изразяват на първо място в усилие за съобразяване с установяващите се по същото време формални признаци на класицистичния театър. Макар и неизбежно непълно, това съобразяване с новата естетика придава новаторски облик на комедиите му и ясно ги разграничава от предходните комични театрални форми. Драматичните структури, засягащи развитието и развързката на фабулата, също претърпяват важно развитие от базови комични схеми към по-голяма задълбоченост и повече правдоподобие и реализъм. Това развитие е тясно обвързано с разработването на характерната за комедиите на Корней тематика за любовните взаимоотношения и пречките пред тях.

ТЕМАТИКА И ТЕМАТИЧНИ МОТИВИ

Любовта и взаимоотношенията между влюбените са централната и всеобхватна тематика в комедиите на Корней. Това дава основание на някои критици (като например Guichemerre 1972: 12) да определят ранните му комедии като „сентиментални“. Тематичните структури, изградени около любовта и нейното третиране в комедиите, свидетелстват за вдъхновението на Корней от пасторалната литература (и на първо място, от *Астрей* на Оноре Д'Юрфе), чиито теми и мотиви той успешно пренася и трансформира в драматичния жанр, но и за надхвърлянето на това вдъхновение с оригинални творчески реализации в редица насоки.

Любовната тематика се утвърждава недвусмислено като тематичен стожер още от *Мелита*. Началните стихове на пиесата предлагат набор от утвърдени мотиви на пасторалната и галантната естетика: любовта като неизлечима болест, безусловната власт на красавицата над влюбения, погледа като метонимия на тази власт:

ERASTE.

Je te l'avoue, ami, mon mal est incurable ;

(...) malgré ses dédains, Mélite a tout mon cœur ;

Elle a sur tous mes sens une entière puissance ; (...)

D'un seul de ses regards l'adorable contrainte

Me rend tous mes liens, en resserre l'étreinte,
Et par un si doux charme aveugle ma raison,
Que je cherche mon mal et fuis ma guérison.
Son œil agit sur moi d'une vertu si forte,
Qu'il ranime soudain mon espérance morte,
Combat les déplaisirs de mon cœur irrité,
Et soutient mon amour contre sa cruauté (...) (I, 1, 1–16)

Дискурсът за любовта и любовните преживявания естествено включва редица галантни общи места в изказа на персонажите. Изрази като „ce bel œil qui tient mes sens ravis“, „charmants appas“, „brillants attraits“ (I, 1, 127, 132), „belle inhumaine./ De qui seule dépend, et ma joie, et ma peine“ (I, 2, 209–210) изрично вписват пиесата в изтънчената любовна тематика.

Галантното говорене за любовта е присъщо на всички комедии и се налага като предпочитан и практически единствен дискурсивен модел в тях. След *Мелита* галантният изказ се разгръща още по-широко във *Вдовицата* в поредица от разговори и разсъждения за любовта, ухажването и взаимоотношенията, които заемат по-голямата част от първо и от второ действие. Третата комедия на Корней – *Галерията на двореца*, е изцяло посветена на любовта и любовните взаимоотношения в почтеното общество. Тяхната все по-осъзната, направлявана и дори кодифицирана социална практика е разисквана подробно в пиесата в различните ѝ важни аспекти: влюбване, ухажване, хладен прием и препятствия пред любовта, ревност, водеща до изпитания на чувствата, възраждане на изгубеното привличане. Успоредно с дискусиите и обсъжданията по въпросите на любовта тече и действието, което ги проверява и илюстрира. По този начин обрисуването и дискутирането на чувствата в пиесите не е абстрактно и реторически декларативно, а се основава на постепенно все по-успешен психологизъм. Психологическата обусловеност на любовните преживявания прави възможен и уместен и присъщия на комедиите на Корней драматизъм, нехарактерен за комичния жанр.

Неизбежното еднообразие на любовната тематика, разработвана в регистъра на сантименталния галантен дискурс, който също се отличава с формалност, шаблонност и изобилие на общи места, майсторски е преодоляно от Корней с известно иронично дистанциране и релативизиране на любовната декларативност в неговите пиеси. Отново още в *Мелита* Тирцис насмешливо наемква на влюбения си приятел, че неговият галантен изказ изглежда донякъде самоцелен, а говоренето за любов е част от общоприетата социална практика, преди да изтъкне недвусмислено условността на този любовен дискурс:

TIRCIS.

Que je te trouve, ami, d'une humeur admirable !

Pour paraître éloquent tu te feins misérable (I, 1, 21–22)

(...) Tu serais incivil, de la voir chaque jour

Et ne lui pas tenir quelques propos d'amour ; (I, 1, 47–48)

(...) Ces visages d'éclat sont bons à cajoler,

C'est là qu'un apprenti doit s'instruire à parler ;

J'aime à remplir de feux ma bouche en leur présence ;

La mode nous oblige à cette complaisance ;

Tous ces discours de livre alors sont de raison :

Il faut feindre des maux, demander guérison,

Donner sur le Phébus, promettre des miracles,

Jurer qu'on brisera toutes sortes d'obstacles ;

Mais du vent et cela doivent être tout un (I, 1, 59–67).

По-нататък героят пояснява, че владее отлично любовното слово, богато на „жалби и тревоги, въздишки, ридания, мъки и сълзи“ (I, 3, 233–234) в неговите поетически, а следователно условни измерения, и предлага на приятеля си да му напише сонет, който злочестият влюбен да посвети от свое име на Мелита. В забавен паралелизъм сестрата на Тирцис – Клорис, също говори за условността и неискреността на любовния дискурс вече от позицията на жените: „Да знаеш, че словата на разумните девойки / Разкриват рядко истинските мисли“ (III, 4, 951–952). Здравомислието на девойката се простира и върху собственото ѝ житейско положение: безцеремонно напусната от любимия си Филандър, тя приема философски и без никакво страдание нещата (пак там, 5).

Този до голяма степен приземен и дори на моменти циничен поглед върху галантното общуване се споделя и от други персонажи в други пиеси от изследвания корпус. Дорис от *Вдовицата* ясно разграничава общоприетия галантен дискурс от искреността, като заявява по повод на своя ухажор: „Подобно нему, уж в любовна страст изгарям, / Но моето сърце свободно си остава“ (I, 3, 159–160). Хиполита (*Галерията на двореца*) немилосърдно отблъсква поклонника си Доримант, като му заявява, че любовните му слова не я трогват изобщо – „такива слушам всеки ден около мен / от всички остроумни и галантни хора“ (II, 1, 366–368).

Релативизирането на широко застъпления в пиесите галантен любовен дискурс е ценен и оригинален драматургичен елемент, който отличава изгодно комедиите на Корней както от пасторалите, така и от други комични

театрални форми. Този подход по новаторски начин привнася елементи на реализъм в театралното изобразяване на социалната практика на почтеното светско общуване.

Обхватната тематика за любовта и любовните взаимоотношения се конкретизира и проблематизира в плодотворните за развитието на драматичното действие теми за любовното непостоянство и вероломството на приятели, оказали се съперници, и преминава в действия чрез интригите и измамите в търсене на щастието. Бракът като крайна цел и стремеж на влюбените също е естествена тематична константа.

Темата за любовното непостоянство се вписва плодотворно в драматичните структури. Още драматически недобре развитият и твърде неправдоподобен персонаж Филандър в *Мелита* се кълне пламенно в обич на здравомислещата Клорис, преди да я изостави светкавично, след като е прочел фалшивите писма, в които Мелита уж признава, че го харесва. Алкандър от *Вдовицата* ухажва Дорис, но копнее за Клариса. В *Галерията на двореца* Селидея, подучена да подложи на изпитание чувствата на своя любим Лизандър, нарочно и безпричинно го отблъсква. Обзет от копнежа да запази пълната си свобода, Алидор почти без душевни терзания зарязва любимата си Анжелика в *Плас Роял*. Така тематиката на любовното непостоянство подхранва действието, като му осигурява внезапни и неочаквани обрати.

Традиционният тематичен мотив за приятеля съперник/приятелката съперница също е успешно актуализиран в комедиите на Корней. Тирцис, приятелят на дълбоко и нещастно влюбения Ераст, спечелва сърцето на Мелита въпреки изявленията си, че никога не би станал съперник на приятеля си, и известни, но непродължителни душевни терзания (I, 3 и др.). Любовта е представена като достатъчно основание за неспазване на дадената дума: „Обичаш ли, на думата си ти недей държа“ – казва си Тирцис в I, 4, 248, мигновено решил да загърби приятелството си с Ераст в името на внезапно породилото си у него чувство. Хиполита от *Галерията на двореца* гледа на приятелката си Селидея като на съперница и изгражда сложни интриги, за да привлече към себе си нейния любим. И компаньонката Амаранта от *Компаньонката* също възприема своята господарка като съперница и дори открито я упреква: „С вас не мога да задържа нито един поклонник“ (II, 7, 540). Предателството на приятеля винаги се изживява тежко от персонажите, които страдат и преживяват болезнено това „вероломство“ (*Мелита*, II, 1, 370) на „подъл приятел“ (пак там, II, 3, 448 и 461). Тази тематика се актуализира в различни интриги и кроежи, както и в похвата на измамата, който е широко застъпен в комедиите и представлява основен механизъм на драматичното действие.

Тематиката за брака в комедиите на Корней е особено интересна със дълбочената си многопластовост. Като се оставят настрана традиционното му представяне като крайна цел и ориентир за щастие, очевидно притежаващо определяща драматургична функционалност, в пиесите могат да бъдат откро-

ени няколко интересни и оригинални аспекта в трактовката на тази тематика. От една страна, брачната тематика внася в драматичния текст правдоподобни щрихи на реализъм, на които ще се спрем по-подробно по повод на ефектите на реалното в комедиите на Корней. Особено изявиени са тези щрихи в мотивите за брака като практическа сделка с типично имотни и материални интереси и измерения и брака като въпрос, който се решава от родителите или по-общо от главата на семейството.

Оригинално измерение на третирането на брачната тематика в комичния театър е поставянето под въпрос на еднозначната връзка между брака и любовта. В разглежданите комедии тази връзка далеч невинаги е естествена и безпроблемна. Бракът понякога буди и безпокойства, тревоги и съпротиви, при това не срещу конкретен партньор, а срещу самата институция.

В *Мелита* привидно надменният Тирцис в поредица от тревожни възклицания споделя своя страх от брака, който лишава завинаги мъжа от свобода, спокойствие и уединение:

TIRCIS.

(...) l'hymen de soi-même est un si lourd fardeau,
Qu'il faut l'appréhender à l'égal du tombeau.
S'attacher pour jamais aux côtés d'une femme !
Perdre pour des enfants le repos de son âme !
Voir leur nombre importun remplir une maison !
Ah ! Qu'on aime ce joug avec peu de raison ! (I, 1, 99–104).

Другаде в същата пиеса героят изразява вече по-спокойно и умозрително пренебрежението си към брачната институция, която намира за пагубна за любовта и любовното привличане, като при това подкрепя брака по сметка като единствено възможен и разумен:

TIRCIS.

Pauvre amant, je te plains qui ne sais pas encore
Que bien qu'une beauté mérite qu'on l'adore,
Pour en perdre le goût, on n'a qu'à l'épouser (I, 1, 81–83).
(...) Alors ne pense pas que j'épouse un visage :
Je règle mes désirs suivant mon intérêt.
(...) L'abondance des biens
Pour l'amour conjugal a de puissants liens (I, 1, 110–116).

Тирцис излага добре известната куртоазна и галантна концепция за брака като убиец на любовта, но неочаквано се изявява и като застъпник на брачната връзка като разумен и практичен начин за обогатяване, който успешно замества липсата на любов и привличане в нея: „не можеш да сравниш ти нежните му ласки / със сладката нега от чистото богатство“ (I, 1, 125–126). По-нататъшното развитие на фабулата в пиесата впрочем опровергава по забавен начин тези негови изначални постулати, което до голяма степен обяснява и тяхната категоричност.

Възклицанието на Тирцис „Да се обвържеш за цял живот с една жена?!“ изразява и друг важен и по наше мнение оригинален аспект на враждебността към брака, схващан не просто като убиец на любовта, а нещо повече – като отнемаш завинаги свободата на личността. Обвързването плаши и Селидея от *Галерията на двореца* („Лизандър ме гнети, защото ми е предан“, II, 6). Флорам от *Компаньонката* признава пред приятеля си Теант, че е влюбчив, но никога не се ангажира истински, така че „в дома си щом се върна, свободен съм от плен“ (I, 3, 136); наистина това се оказва хитрост, предназначена да заблуди Теант относно това кого наистина обича Флорам. В крайна сметка всички тези обезпокоени за свободата си персонажи я жертват драговолно, когато срещнат истинската си любов. Не е такъв случаят обаче с Алидор от *Плас Роял*: този особен персонаж, изграден с повече дълбочина от останалите герои в комедиите на Корней, отблъсква любимата си и влюбена в него Анжелика в екзистенциален порив към личностна свобода и пълна независимост.

Тематиката за любовните взаимоотношения, конкретизирана в свързани тематични мотиви като галантното говорене за любовта, любовното непостоянство, приятелите съперници, брачната институция и любовта, обуславя и особеностите на действието в ранните комедии на Корней.

ДРАМАТИЧНО ДЕЙСТВИЕ

В някои от разглежданите комедии се откриват редица елементи, свидетелстващи за влиянието на драматичните модели на трагикомедията (като отмъщения, отвличания, мнима смърт, лудост и пр.). *Мелита* е характерен пример в това отношение. Бидейки първа комична пиеса (и изобщо първата пиеса) на Корней, тя бележи прехода към по-различен, психологически и тематично обусловен модел на развитие на действието, който е приложен на практика в следващите комедии на драматурга. *Мелита* действително представя цял набор от традиционно трагикомични похвати в действието, широко използвани и от драматическия пасторал от началото на века. Измамата в нея, замислена и осъществена с цел отмъщение от отблъснатия влюбен Ераст, води до (мнимата) смърт първо на щастливия му съперник Тирцис, после и на Мелита. Вестта за последната предизвиква лудост у Ераст, който в яростта на

безумните си брътвежи разкрива своето злодеяние и по такъв начин неволно подпомага щастливата развръзка. Във фабулата на *Вдовицата* и на *Плас Роял* са включени отвличания (които впрочем функционират и като репери на реализма, отправяйки към реална, макар и не толкова повсеместна социална практика). Обхватността на лукавството и притворството във *Вдовицата*, за-сигнали почти всички персонажи освен двойката централни, също свидетелства за влиянието на бароковата трагикомедия.

Като цяло обаче, за разлика от богатото на обрати, драматични развития и перипетии действие в пасторала и конкретно в *Астрей* и обратно на наситеното и напрегнато действие в трагикомедиите, действието в комедиите на Корней е по-скоро оскъдно. В повечето случаи то се разполага на равнището на драматичния дискурс и се изразява чрез него, а не толкова чрез перипетии. Ситуациите и взаимоотношенията между персонажите търпят развитие вследствие на словесното им общуване и в много по-малка степен вследствие на преки действия, които впрочем също обикновено са подготвяни и предшествани от словесен обмен. Психологическите механизми за развитие на действието са пряко свързани с любовната тематика: сред тях са непостоянството, ревността и любовното притворство, конкретизирано в тематиката за приятелите съперници.

Интригите са най-плодотворният механизъм за развитие на действието. Още в посвещението към *Компаньонката* Корней изрично посочва, че „измамите и интригите са присъщи на комедиите, а страстите могат да се явяват в тях само случайно“ (Comeille 1664: 413). Най-често интригантстват отблъснатите или безответно влюбените персонажи, които се стремят по този начин да извлекат (най-често сантиментална) изгода за себе си. В *Галерията на двореца* влюбената без взаимност Хиполита подучва щастливо влюбената Селидея да подложи на изпитание поклонника си с тайната надежда да ѝ го отнеме. В *Компаньонката* хитрата и проникателна Амаранта с подобни мотиви плете сложни интриги срещу господарката си, която от своя страна също с готовност се опитва да я мами. Разлюбилият Алидор от *Плас Роял* подвежда двукратно Анжелика: първо за да се освободи от нея, и после, за да я подтикне с измама да се омъжи за приятеля му.

Във *Вдовицата* интригантстващите персонажи са многобройни. Сред тях на първо място е дойката на главната героиня, подкупена от влюбения в господарката ѝ Алкидон и която се преструва, че всъщност помага на предпочитания от вдовицата Филист; самият Алкидон, който престорено ухажва друга девойка Дорис, сестрата на неговия съперник, за да го заблуди по-добре, и подвежда приятеля си Селидан, за да се възползва от помощта му; Селидан, който се усеца за измамата и вече на свой ред мами коварния си приятел; отново самата Дорис, която напълно си дава сметка за притворството на своя ухажор, но се преструва, че му вярва, и охотно участва в играта му, докато същевременно се грижи за собствените си интереси.

Интригата може да е предназначена и за отмъщение: така в *Мелита* обзетият от ревност отхвърлен поклонник на красавицата Ераст замисля и осъществява интригата с фалшиви нейни писма не с цел да спечели сърцето на девойката, а единствено за да си отмъсти, като я zlepостави и разруши хармонията на споделената ѝ любов с Тирцис.

Интригите функционират чрез измамата, която заема важно място в действието в комедиите на Корней. За това свидетелстват наситените лексикални полета на притворството и хитростта в тях, но и повсеместната приемливост на измамите. Флориса от *Галерията на двореца* открито заявява, че хитростта и измамата са нейни преимущества:

FLORICE.

Je fus fine autrefois, et depuis mon veuvage

Ma ruse chaque jour s'est accrue avec l'âge ;

Je me connais en monde, et sais mille ressorts

Pour débaucher une âme et brouiller des accords (I, 10, 317–320).

И в другите пиеси персонажите често споменават необходимостта от хитрост, притворство, скрояване на измама, изиграване, скриване и подслушване и пр. Мотивът за измамения измамник също е използван, например в сложното преплетените интриги във *Вдовицата*, където прозорливият Селидан в крайна сметка надхитрява лукавия Алкидон и неговата помощничка, дойката на Клариса.

Действието понякога се развива, структурира или кулминира чрез популярния драматургичен похват на комичното недоразумение. Той е приложен успешно още в *Мелита*, където това недоразумение е развито с елементи на драматизъм. В IV, 2 финалните разкрития на Ераст, обзет от лудост и смятащ, че говори на съдията на подземното кралство Минос, докато всъщност разговаря с Филандър или с дойката, довеждат до щастливата развързка в пиесата. Самият Корней в аналитичния предговор към пиесата оценява положително умелото използване на този похват за изграждането на развързката.

Квипроквото структурира до голяма степен драматичното действие в *Компаньонката*, където произтича от интригите на компаньонката и се разгръща в две части. Когато Гераст обещава на дъщеря си, че ще я даде на онзи, когото тя обича (III, 7), девойката си мисли, че става дума за любимия ѝ Флорам, и с радост му съобщава тази новина. Всъщност Гераст, подведен от компаньонката Амаранта, е имал предвид нелюбимия на дъщеря му Кларимонд. Окриленият от вестта Флорам отива да поиска официално ръката ѝ от Гераст, който приема с радост, тъй като е лично заинтересуван от сродяване с него¹⁴,

¹⁴ Според фабулата Гераст копнее да вземе за жена Флориза, сестрата на Флорам, за което се нуждае от съгласието на братя.

и веднага съобщава на дъщеря си, че е променил своето решение за това кой да бъде неин съпруг (IV, 2). Така в момента, в който тя всъщност е обещана на Флорам, Дафнис си мисли, че е разделена завинаги от него. Недоразумението се разсейва едва в V, 7, когато Дафнис случайно споменава името на любимия пред баща си. Заедно с това се разкрива и интригата на Амаранта (V, 8).

Оригиналното в изграждането и структурирането на драматичното действие в ранните комедии на Корней се открива не в традиционните за театъра похвати като интриги, измами, квипрокво, а в класицистичното единство, изчистеност и относителна простота на действието в противовес на наситеността на драматичното действие в други театрални форми като драматичния пасторал и трагикомедията. Тази изчистеност не е постигната с еднакъв успех във всички пиеси, но е видимо търсена и реализирана в различна степен навсякъде в тях¹⁵. На второ място, търсеното единство на действието намира израз в по-ясната свързаност и по-непосредствената психологическа обусловеност между събитията в пиесите. Така Корней създава прототипи на новаторска комедия в съответствие с класицистичната концепция за драматичното действие.

ПЕРСОНАЖИ И ТЯХНОТО ОБКРЪЖЕНИЕ

Оригиналността на драматургичните решения на Корней в ранните му комедии е най-ясно доловима на равнището на персонажите в тях. Самата същност на персонажите, макар и да отразява влиянието на пасторала, е новаторска за комичния театър.

Персонажите в комедиите на Корней са младежи и девойки от почтено общество, благородници, макар това невинаги да е изрично отбелязано в пиесите. За принадлежността им към аристократичното съсловие се откриват достатъчно недвусмислени указания в текстовете. В *Галерията на двореца* Хиполита се обръща към забързания Лизандър, който се опитва да я подмине, без да спира при нея, като го нарича „кавалер“ и „човек от двора“ (390–391). В същата пиеса второстепенните персонажи Аронт и Клеант не са слуги, а „оръженосци“ (*écuyers*), Флориса е „компаньонка“, а не прислужница, а майката на Хиполита дава драговошно ръката ѝ на Доримант, тъй като човек „с неговото потекло“ няма нужда от нейната благословия, стига да е спечелил сърцето на девойката. Цялата пиеса *Компаньонката* е изградена около бедна, но благородна компаньонка, чийто „блясък на потеклото“ (303) за нейно съжаление не е подкрепен с достатъчна заможност, за да предизвика интереса на богатите и високомерни ухажори на нейната господарка. Дори когато липс-

¹⁵ Корней самокритично отбелязва в предговора към *Плас Роял* неспазеното единство на действието в пиесата, тъй като действието в нея е изградено от две отделни събития, независимо че в тях участват едни и същи персонажи.

ват преки означения за нея, аристократичната принадлежност на персонажите се извежда достатъчно ясно от заниманията им: напълно нехарактерно за буржоа или търговци, те основно общуват и разговарят, и то на галантен език. Тази принадлежност става ясна и от някои косвени указания като готовността на немалко млади герои да изтеглят сабите си и да участват в дуел (както с основание отбелязва Лилиан Пичиола в Picciola 2002: 45). Такива са например Тирцис в *Мелита*, Алкидон и Филист във *Вдовицата*, Лизандър и Доримант в *Галерията на двореца*, Дораст в *Плас Роял* и др.

Тези млади и благородни персонажи са новаторски вписани от Корней в декора на изтънчената градска среда, който коренно се отличава от пасторалния, но успешно подкрепя и откроява тяхната галантна същност. Корней разполага действието на комедиите си в Париж, като дори охотно именува две от пиесите си – *Галерията на двореца* и *Плас Роял* – със знакови за града топоними. Името на първата пиеса няма естествена връзка с действието, което би могло да протича навсякъде из града, но драматургът го мотивира, като включва в нея две картини, в които действието се развива във въпросната търговска галерия. Това негово решение нарушава единството на мястото в пиесата, но за сметка на това я обвързва, макар и донякъде изкуствено, със заглавието ѝ. Колкото до *Плас Роял* (днешния площад *Вогези*), това наименование изрично конотира заможност и благородство – известният площад е разположен в карето между четири редици от богати аристократични домове, във и пред които се развива цялото действие. Освен чрез тези знакови заглавия в диалозите в *Галерията на двореца* се откриват и редица отпратки към парижки топоними. Те очертават въображаемата представа за града, присъстващ и живеещ около мястото на действието, и подсилват ефекта на реализъм: мост на Сена, театърът *Отел дьо Бургон* (I, 9), кварталът Маре и кралският дворец (IV, 2) и др.

Градската среда в комедиите не е пълно новаторство на Корней: тя е използвана като характерен грандиозен декор в италианските комедии от XVI век и е възприета под формата на дискретни отпратки и в някои комедии на френския хуманизъм, които имитират италианските. Корней обаче ѝ дава качествено нова употреба в комедиите си. Там градските топоними хармонират с аристократичната същност на героите, които с лекота се движат сред тях и оформят поведението си спрямо тях. Изящната и аристократична градска среда и благородните персонажи в комедиите на драматурга се обуславят и мотивират взаимно.

Понякога благородните персонажи на Корней не са особено заможни: това позволява интересни обрати във фабулата, подкрепя реализма, като вписва пиесата в ежедневието, подчертава така нейната принадлежност към комичните жанрови форми и позволява чрез контраст да се изтъкне същността на аристократичната принадлежност, която не се свежда до богатството. Във *Вдовицата* благородната и богата Клариса осъзнава, че нейният любим

е по-беден и поради това не смее да ѝ признае любовта си (I, VI), но убедено защитава качествата му на благородник, които компенсират недостига на богатство:

LA NOURRICE.

La mémoire d'Alcandre, et le rang qu'il vous laisse,

Voudraient un successeur de plus haute noblesse.

CLARICE.

S'il précéda Philiste en vaines dignités,

Philiste le devance en rares qualités ;

Il est né gentilhomme, et sa vertu répare

Tout ce dont la fortune envers lui fut avare (II, 2, 481–488).

Персонажите невинаги са достатъчно задълбочено изградени. Това е особено видимо в първата комедия на Корней – *Мелита*, която се отличава с неправдоподобие на характерите и на психологическата обусловеност на действията им. Свидетелство за това е прекомерната доверчивост, с която двама от персонажите – Филандър и Тирцис, приемат за истински фалшивите писма на Мелита. Самият Филандър е слабо развит и психологически неубедителен персонаж, който се доближава до герой с инструментални функции. В този първи драматургичен опит всички персонажи притежават известна схематичност, която постепенно се изличава у персонажите в следващите комедии на Корней, за да се стигне до *Плас Роял*. Някои от персонажите в последната пиеса свидетелстват за задълбочен психологизъм и богата (макар и не непременно добродетелна) душевност (Алидор). Като цяло в комедиите по-задълбочено разработени са най-често двамата централни персонажи: така е например в *Галерията на двореца* с Лизандър и Селидея, но и другаде.

В някои пиеси се наблюдават интересни двойки от паралелни женски образи, които се обуславят и обогатяват взаимно чрез контраста помежду си и възникналите на тази почва перипетии и конфликти. Такива са прямата и предана Дафнис и лукавата интригантка Амаранта в *Компаньонката* или влюбената и вярна Анжелика и кокетната, несериозна Филис в *Плас Роял*. Последните впрочем са изненадващо съзвучни с двойката младежи Селадон и Хилас в *Астрей*: преданият, влюбен и готов на всичко за любовта си Селадон и лукавият, вятърничав и непостоянен Хилас.

Важно за отбелязване е развитието, което претърпяват някои конвенционални персонажи от театралната традиция в комедиите на Корней. Такова се наблюдава при второстепенния инструментален персонаж на приятеля на главния герой, негов традиционен довереник и душеприказчик. В комедиите

на Корней приятелят често играе много по-активна роля, като не само участва в перипетиите, а дори ги предизвиква. Понякога този персонаж е и психологически развит и правдоподобен, като по този начин заема междинно място между главните и инструменталните персонажи. Селидан от *Вдовицата* е пример за подобен персонаж.

Това развитие най-ясно се вижда по отношение на персонажа на дойката, характерен още за ренесансовите комедии. Традиционна довереница на главната героиня, на която е безусловно предана, дойката изпълнява важни инструментални функции в театъра, като разнообразява състава на второстепенните персонажи в него и участва в перипетиите на действието. Корней подхожда новаторски към този персонаж. В *Мелита* дойката все още е твърде близка до традиционната. Тя се явява в началото на IV действие, за да изкопчи от Мелита признание в кого е влюбена, а след това в V действие, за да разсее натрупалите се недоразумения; пиесата завършва с нейна шеговита тирада, в която дойката благо си припомня завоеванията си като млада на фона на възобновената хармония при влюбените двойки. Във *Вдовицата* обаче дойката е съвършено различен, антипатичен персонаж на притворна и подкупна интригантка, която действа срещу интересите на младата си господарка и единствено в своя собствена изгода и се впуска в бягство, когато бива разкрита. Това е интересно и различно третиране на баналния функционален персонаж. От *Галерията на двореца* нататък дойката, „персонаж от старата комедия“ по думите на самия Корней, изчезва и е заменена от персонажа на компаньонката – по-млада, по-симпатична и играна от жени¹⁶ за разлика от дойката: Флориса в *Галерията на двореца*, Амаранта в *Компаньонката* или Лиза в *Комическа илюзия*.

Компаньонката е новаторски персонаж в редица отношения. Тя заема междинно положение между младата господарка, която придружава, и прислугата, която я обслужва. Нейният междинен статут я представя по-скоро като съветничка и почти приятелка, далеч отвъд обикновената довереница, докато младостта и умът ѝ допринасят за динамичната ѝ изобретателност. Затова не е учудващо, че компаньонката Флориса интригантства умело в помощ на влюбената си господарка Хиполита (*Галерията на двореца*), а с коренно противоположни цели Амаранта (*Компаньонката*) разпространява сплетни и плете интриги в своя полза и в ущърб на господарката си Дафнис. В последната пиеса персонажът на компаньонката е задълбочено развит и до голяма степен психологически мотивиран. Амаранта играе важна и близка до централна роля във фабулата, което е указано и от заглавието на пиесата. Компаньонката в комедиите на Корней подготвя и предвещава по-нататъшното развитие на този персонаж до амплото на субретката, използвано в театъра на Молиер и най-вече в комичния театър на XVIII век.

¹⁶ В предговора към *Галерията на двореца* Корней посочва причините за тази подмяна, като ги свързва с развитието в театралната практика и в обществените нрави, довело до възможността за игра на актриси на сцената.

Интересен е и моралният аспект на персонажите, особено в светлината на класицистичното обвързване на забавлението с поуката. Фактически положителни персонажи в комедиите на Корней няма: всички персонажи, дори тези, които изглеждат такива, притежават някакви недостатъци, които се проявяват в различните перипетии на действието и обуславят неговото развитие и до определена степен развръзката. Още в предговора към *Мелита* Корней ясно изтъква това по повод на героя Тирцис:

(...) Тирцис, който е почитеният човек в тази пиеса, е също не по-малко неразумен от другите двама, когато се отдава на отчаяние, тъй като също толкова лесно е повярвал на непознатото писмо (Corneille 1664: 64).

Останалите централни персонажи в тази пиеса (Ераст, Филандър и дори Мелита) също не са положителни, а в известна степен безпринципни, лековати, прекалено доверчиви, коварни и т.н. По подобен начин и в останалите пиеси всеки централен персонаж притежава някакъв макар и дребен недостатък. Повсеместното несъвършенство на персонажите понякога е излагано на присмех, а друг път ясно е обвързвано с неудачите и перипетиите, през които те преминават.

Би могло да се сметне, че в комедиите са представени в най-благоприятна светлина здравомислещите, умерени персонажи, които по този начин илюстрират ценността на съдържаността и благоразумието. Това също не е така. Наистина Клорис в *Мелита* е обрисувана като пряма, искрена, разумна и спокойна. Нейният език е прост, но изразителен, и не изобилства с галантни клишета (вж. напр. I, 4; II, 4). Това умерено здравомислие, присъщо на един от по-страничните персонажи в пиесата, е задълбочено до прагматичност, граничеща с цинизъм, в персонажите на Дорис от *Вдовицата* и Филис от *Плас Роял*. Без да хранят каквито и да било илюзии, те преследват целенасочено своя личен интерес, като при това проявяват безпринципност и неморалност. Особено видно е това в персонажа на Филис, закоравяла кокетка, която „харесва всеки“ (I, 1, 63) и е готова да приеме всекиго за съпруг, ако ще извлече изгода от това.

Нарушаването на благоприличието е единственият повод, по който персонажите могат да бъдат и изрично наказани. Интригантът и измамник Алкидон от *Вдовицата*, позволил си да отвлече жената, която харесва, накрая признава злодеянието си и бяга далеч от очите на влюбените. Продажната и коварна дойка в същата пиеса панически се скрива, когато измамите ѝ биват разкрити. Интригите на Амаранта в *Компаньонката* я оставят сама и отблъснатата от всички. Още по-тежка е простъпката на Анжелика от *Плас Роял*, която се самонаказва за безразсъдството си със символична смърт, като се оттегля в манастир. Наказанието видимо се изразява в изключване от доброто, почитено общество, и служи за назидание на зрителите в съответствие с моралния про-

ект за комедията, който Корней формулира изрично в аналитичния предговор към последната от ранните си комедии – *Плас Роял*.

Може да обобщим, че персонажите в ранните комедии на Корней са категорично новаторски. Тяхното изграждане и развитие допринасят по изявен начин за развитието на комедията през века. Оригинални в персонажите са както тяхното социално положение на млади хора от благородно потекло, принадлежащи към доброто общество, така и качествено новият градски декор на комедиите на Корней, в който те се движат и който е изцяло новаторски в комичния театър от това време. Този декор функционира като репер за реализма, но също така подпомага представянето на театъра като призната, допустима и дори насърчавана социална практика именно на доброто парижко общество. Развитието на персонажите на приятеля и на дойката и новаторският персонаж на компаньонката обогатяват галерията от второстепенни герои в комедията и разнообразяват драматичните възможности. Моралният проект за наказване на нарушеното благоприличие, реализиран в редица комедии и формулиран в предговора на *Плас Роял*, допринася убедително за вписването на комедиите в класицистичната етика и естетика.

ЕФЕКТ НА РЕАЛНОТО

„Ефектът на реалното“ по израза на Ролан Барт (Barthes 1982: 89) се изразява в създаването на привидност за реалистична достоверност посредством елементи от творбата, които конотират реалността в хода на рецепцията. В ранния комичен театър на Корней този новаторски за него ефект се създава и поддържа чрез редица подбрани отпратки към аспекти от реалността, които изграждат общото впечатление за актуалност на репрезентацията и реализъм на съдържанието.

На първо място, ефект на реалното се поражда и поддържа чрез речта на персонажите. Те говорят езика на своето време, присъщ на възрастта и на социалното им положение. Въпреки някои увличания в куртоазни клишета най-вече по повод на говоренето за любовта техният галантен дискурс е все още далеч от прециозните прекомерности, до които достига впоследствие през по-късните години на века. Още в *Мелита* Корней ясно заявява желанието си за творене в нов, „безхитростен стил, който обрисова начина на говорене на почтените хора“ (Comeille 1664: 64) и се отличава коренно от практикуваните в драматургичната практика на съвремието му дискурси. Този език не е комичен и не използва грубости. В редките случаи, когато персонажите в пиесите искат да бъдат нелюбезни (например Селидея в *Галерията на двореца* или Алидор в *Плас Роял*), те звучат рязко и понякога коравосърдечно, но никога не излизат от добрия тон и не си позволяват груби оскърбления. Езикът им е галантен, изтънчен и учтив. В него се отделя голямо и важно място на тематиката и формулите на любовното обяснение и в по-общ план на говоренето за любовта.

Топографията и топонимията на пиесите също допринасят за шрихите на реализъм в тях. Като отправят към реалния Париж на доброто общество, те враждат комедиите в съвременността и същевременно подкрепят социалната приемливост и привлекателност на театъра като възприета и благопристойна социална практика. Белези за ангажираността на Корней в защита и възхвала на театралното изкуство могат да се открият и на редица места в самия текст на пиесите му. В *Галерията на двореца* книжарят уверява купувача си, че „[д]нес театралните пиеси са на мода“ (I, 6, 138), а Лизандър подема малко по-късно: „Много са добрите стихоплетци, но малко са добрите автори на комедии“ (I, 7, 145). Добре известна е защитната реч в подкрепа на театъра, театралната практика и професионалистите на театъра, с която завършва трагикомедията *Комическа илюзия*. Освен за укрепване на установяващата се обществена практика на театъра, този театрален метадискурс функционира и като индикатор за връзка с реалността на съвремието.

В изграждането на фабулата също се откриват редица знакови елементи, предназначени да създават ефект на реалното. Те отправят най-вече към определени аспекти, свързани с централната тематика за любовта, любовните взаимоотношения и брака. Един такъв реалистичен аспект са обстоятелствата около сключването на брака, решение за който се взема винаги от родителите. Интересен е фактът, че персонажите на Корней никога не се бунтуват срещу родителската власт, а я намират за естествена и изрично заявяват готовността си да се съобразят с волята на бащата, майката или братя, от които зависят. Във финалните картини на *Мелита* гордата Клорис потвърждава недвусмислено, че при избора си на съпруг ще приеме волята на брат си („Както знаеш, винаги съм казвала, че по този въпрос твоята дума ще определи моя избор“, V, 6, 1773–1774). В *Галерията на двореца* Селидея тържествено декларира на баща си „Вашите заповеди ще породят моята любов и аз ще последвам вашата воля“ (I, 2, 40–41). Филис от *Плас Роял* заявява на Клеандър, който я е отвлякъл погрешка, но се е влюбил мълниеносно в нея: „Знайте, че моите желания са безразлични; те ще се насочат според волята на родителите ми; аз ще приема техния избор“ (V, 1, 1248–1250), и увещава Анжелика, която е твърдо решена да отиде в манастир, да остави родителите си да решат вместо нея съдбата ѝ, както и самата Филис е направила (V, 7, 1468–1469). Дори понякога да недоволстват от налаганата им чужда воля, героините на комедиите на Корней винаги проявяват готовност да се съобразяват с нея. Дорис от *Вдовицата* приканва майка си „Само заповядайте, госпожо, и моят дълг е да направя всичко, което зависи от мен“ (I, 3, 231–232), а майка ѝ изразява спокойната си увереност – „[т]я ще последва моя избор“ (I, 4, 279). Когато все пак бива реално изправена пред налагането на чужда воля в нейния избор, Дорис се съкрушава горчиво, но дори и при това не допуска възможност да се разбунтува срещу този свой „тежък дълг“:

Qu'aux filles comme moi le sort est inhumain !
 Que leur condition se trouve déplorable !
 Une mère aveuglée, un frère inexorable,
 Chacun de son côté, prennent sur mon devoir
 Et sur mes volontés un absolu pouvoir.
 Chacun me veut forcer à suivre son caprice :
 L'un a ses amitiés, l'autre a son avarice.
 (...) Dure sujétion ! étrange tyrannie !
 Toute liberté donc à mon choix se dénie !
 (...) Et puis cela s'appelle une fille bien sage !
 Ciel, qui vois ma misère et qui fais les heureux,
 Prends pitié d'un devoir qui m'est si rigoureux ! (IV, 9, 1546–1570).

Дафнис от *Компаньонката*, заблудена, че баща ѝ я е обещал на друг, и съкрушена от това, също изплаква пред любимия си невъзможността да пресътпи родителската воля:

Puisque de nos destins la rigueur trop sévère
 Oppose à nos désirs l'autorité d'un père,
 Que veux-tu que je fasse ? En l'état où je suis,
 être à toi malgré lui, c'est ce que je ne puis (...) (IV, 7, 1289–1292).

Родителската власт, несъмнен признак на вписването в съвременното, е приета и хармонично интегрирана в светоусещането на героините, още повече че и техните родители или настойници (братя) проявяват разбиране към техните душевни трепети. Така бащата на Селидея от *Галерията на двореца* не просто скланя за брака между нея и Лизандър, а дори го подкрепя и насърчава в момента на недоразумение между двамата млади. Колет Шерер с основание изтъква, че завръзката и развързката на любовните интриги в комедиите на Корней се осъществяват не тайно и в опозиция на родителите, а съвместно с тях, „във взаимно разбирателство, почти сътрудничество в рамките на социалните норми, приети и от двете поколения“ (Scherer 1983: 96). Този нехарактерен за комичния театър съюз между родители и деца обозначава брака като място на разбирателство и съгласие между поколенията и изгражда конфликтите около други външни или вътрешни препятствия.

Същевременно отпратките към брака като практическа сделка с неговите материални интереси и измерения са доста чести в текстовете. Този аспект

присъства във всички пиеси и по него също цари практически всеобщо съгласие. Персонажите намират за напълно естествен стремежът да се сключи изгоден брак; също така естествено за тях е заможните младежи и девойки да си търсят подобаваща на тях партия. Любопитно е, че тази практическа, силно материална страна на брака не влиза или почти не влиза в конфликт с любовните им стремежи, а по-скоро ги съпровожда. Така Тирцис в *Мелита* съветва приятеля си Ераст да не се води по сърдечното си увлечение, а да си намери по-изгодна партия за брак:

Laisse aller tes desseins ailleurs pour l'hyménée.
Tu sais qu'on te souhaite aux plus riches maisons,
Que les meilleurs partis... (I, 1, 50–52).

Клорис от същата пиеса прозорливо забелязва, че влюбеният ѝ брат се опасява да не би по-заможният му съперник да бъде предпочетен пред него заради богатството (II, 4, 542–544). Във *Вдовицата* майката на Дорис, опитваща се да уреди изгоден брак на дъщеря си, убеждава своя син и глава на семейството, че „богатството е днес голяма леснина: / Богат ли си, си всичко“ (III, 7, 1062–1063).

Ефектът на реалното се поддържа и от мотива за социалното неравенство и неговото отражение върху взаимоотношенията. Клариса от *Вдовицата* се съкрушава поради неравенството си по ранг и богатство с Филист, което възпира младежа да ѝ признае любовта си:

Que mon rang me déplaît ! que mon trop de fortune,
Au lieu de m'obliger, me choque et m'importune !
Égale à mon Philiste, il m'offrirait ses vœux,
Je m'entendrais nommer le sujet de ses feux,
Et ses discours pourraient forcer ma modestie
À l'assurer bientôt de notre sympathie ;
Mais le peu de rapport de nos conditions
Ôte le nom d'amour à ses submissions (...) (I, 6, 377–384).

Вероломната ѝ дойка, която уж подкрепя Филист, а всъщност заговорничи тайно с неговия съперник, подлива масло в огъня, като добавя: „Богатството ти той обича, а не теб“ (II, 2, 479). Все пак обаче Филист е благородник, което според влюбената в него Клариса е достатъчно, за да бъде любовта им възможна въпреки явните разлики в материалното положение.

Компаньонката поставя по още по-болезнено реалистичен начин въпроса за социалното положение и въздействието му върху любовта и брака. В тази пиеса благородните младежи Теант и Флорам се преструват, че ухажват компаньонката Амаранта, докато всъщност и двамата харесват нейната господарка Дафнис. Подобно недостойно отношение към девойката е напълно приемливо според Теант, тъй като „тя е просто една компаньонка“ (I, 1, 10), а амбициозният младеж се цели по-нависоко. Размишлявайки за съперника си, отново Теант се успокоява – „и двамата сме равни“, а значи, и шансовете им да спечелят сърцето на Дафнис са еднакви. Когато започва да признава любовта си на Дафнис, Флорам загадъчно намеква, че е влюбен в „по-високоставена дама“ от Амаранта (II, 4). Бащата на Дафнис – Гераст, поучава унизително компаньонката на дъщеря си, че „когато положенията са неравностойни, любовта никога не е искрена“ (III, 6, 835–836). Гневният монолог на Амаранта в заключителната картина от пиесата приписва успеха на господарката ѝ единствено на „малко блясък, дължащ се на малко богатство“ (V, 9, 1672). Така социалният статус като фактор, обуславящ самата възможност за любовни взаимоотношения, се явява убедителен реалистичен штрих и дори тематичен мотив в тази пиеса.

Всички тези елементи създават ефекти на реалното, допринасящи за стилизираното реалистично измерение в ранните комедии на Корней, което е несъмнено и категорично новаторство в комичния театър на неговото време.

ОСОБЕНИ ИЗМЕРЕНИЯ НА КОМИЧНОТО

Думата „комично“ през XVII век не предполага непременно и основно пряка връзка със смешното. В речника на Фюртиер комичното е определено първо като „принадлежащо на комедията“ и едва след това като „всичко, което е забавно и развлекателно“ (Furetière 1690). Самата комедия Фюртиер определя по следния начин: „Комедия, казва се по-конкретно за пиесите, които представят приятни, а не кървави събития, и хора със средно социално положение“ (пак там). Очевидно комедията и комичното се схващат като антипод на трагическото в полето на класицистичната концепция за театъра, а не непременно като предполагащи смешното.

Затова не е учудващо, че предназначението на класицистичната комедия на Корней не е да предизвиква смях. Смехът е нейна най-вече потенциална съставна част, която обаче не е нито задължителна, нито определяща. Комедията на Корней заема междинна позиция между трагедията и различните фарсови форми с техния груб и нерядко самоцелен смях, а смехът не е сред основните характеристики, които я определят според автора. Още в *Мелита* драматургът изрично се разграничава от съществуващата комическа традиция, която представя на сцената специални персонажи, бъдещи смях. По-късно в посвещението към героическата си комедия *Дон Санчо Арагонски* той още по-кате-

горично заявява: „Комедията може без смешното“ (Corneille 1650). Тази смела концепция и нейната реализация от Корней, макар и останали без убедително продължение в по-нататъшната театрална практика на комедията през XVII век, която постепенно се завръща към смешното, представляват оригинален етап в развитието на класицистичната комедия. Те бележат стремежа на автора да създаде „висока“ класицистична комедия, предназначена да развлича и забавлява почтената публика чрез добре изградени и подредени творби и със средствата на изкусните дискурсивни и драматични похвати. Спазването на разумни, прагматични правила за благоприличие и правдоподобие, както и на произтичащите от последното правила за трите единства трябва да осигурява основата за постигането на развлекателната цел на комедията по изтънчен, галантен начин, далеч от грубия и самоцелен смях на старите комични форми, от които Корней се стреми да се разграничи. За Корней комедията не е непременно смешна пиеса; тя се определя не от способността си да поражда смях, а от темите, персонажите, езика.

Така стремежът за създаване на нова комедия в унисон с теоретическите търсения на класицизма обуславя особеното епизодично и приглушено присъствие на комичния регистър и на смешното в тях. Комичното в комедиите на Корней е слабо изявено и едва доловимо, по-скоро забавно и развлекателно, отколкото смешно. Вдъхновението на драматурга от пасторалната етика допринася за тази приглушеност на комичния регистър, като внася финес в комичните му пиеси и замества грубия, необуздан смях с изящни усмивки.

Новаторското естество на персонажите в ранните му комедии също обуславя особеното естество на комичното в тях. За да бъдат комични, героите им трябва да притежават и да проявяват някакви недостатъци, достойни за присмех. Високото им социално положение обаче напълно изключва възможността инструменти на този присмех да бъдат хора с по-нисък социален статус като например прислужници. Затова в тези комедии присмиването може да бъде само между равни: Клорис се отнася присмехулно към Филандър (*Мелита*), Дорис се подиграва почти открито на преструвките на Алкидон (*Вдовицата*), Филис кокетничи с Лизис и разговаря насмешливо с Клеандър (*Плас Роял*)... Поради тази особеност, а и поради невинаги задълбоченото психологическо обрисуване на персонажите в комедиите на Корней комично на характерите практически няма; то е заменено с епизодичен и винаги премерен присмех от един благороден персонаж към друг. Още в италианската комедия (ерудитска или *commedia dell'arte*) двойката влюбени не е смешна сама по себе си, а носителите на смешното са други. Корней се отдалечава и от италианските модели и внася новаторство, като създава благородни персонажи, които могат да бъдат и смешни. Разбира се, тяхната комичност е много приглушена, изтънена и галантна както в своите прояви, така и в структурните и езиковите средства (изтънчен, но не реторичен и приповдигнат език), чрез които се разкрива.

Ситуационното комично също е рядко и епизодично в комедиите на Корней. Все пак могат да се открият отделни негови изяви, обикновено чрез добре известните драматургични похвати на квипроквото и на неочакваното завръщане. Квипроквото е похват, използван за постигане на развръзката в *Мелита* и широко приложен в *Компаньонката*, където допринася както за развитието на фабулата, така и за известен забавно-развлекателен ефект, основан на осведомеността на публиката за действителното състояние на нещата. Също в *Компаньонката* се наблюдава в действие похватът на неочакваното завръщане, чиято употреба в комичния театър на Корней остава ограничена само до една картина от тази пиеса. В II, 4 Дафнис отправя компаньонката си под благовиден предлог, за да може да остане насаме с Флорам. Проницателната Амаранта се досеща, че младежът, когото харесва, се готви да се обясни в любов на господарката ѝ, и припряно и неколkokратно се връща при тях, като на два пъти прекъсва обяснението. Този забавен похват, който принадлежи на общия фонд на драматургичните похвати (използва се във фарса, в *commedia dell'arte* и другаде), тук е употребен твърде пестеливо: самата картина е кратка, а завръщанията са само две. Интересно е да се отбележи, че след като Дафнис отправя компаньонката си за трети път, тя прекратява и разговора си с Флорам под благовидния предлог, че баща ѝ решава за нея, и без да му признае любовта си: поведение, напълно съответстващо на благоприличието и на галантния дух на любовните взаимоотношения, каквито ги обрисова Корней.

Словесното комично, на което се гледа като на най-приемливо в класицистичната естетика, в комедиите на Корней се основава на няколко умело използвани похвата, които отново са прилагани само епизодично. Един от тях е двусмислицата. Във *Вдовицата* прозорливата Дорис участва с удоволствие в играта на Алкидон, който я ухажва с притворни думи, като води с него престорено искрен любовен диалог (II, 5). Тяхната престореност е експлицирана по-рано в пиесата и потвърдена изрично и от дойката в картината, която непосредствено предхожда този диалог. По този начин разговорът между двамата придобива особена плътност и забавлява публиката с добавения в него скрит смисъл, съвършено различен от буквалния. Успешното и удачно използване на двусмислицата за забавление на публиката е посочено от самия Корней в обръщението към читателя, предшествашо пиесата. Похватът е изрично обвързан със зрителската рецепция:

Най-хубавата част от техните [на Дорис и Алкидон] разговори е в двусмислиците и в изреченията, от които те те оставят сам да си извадиш заключения. Ако разбереш добре смисъла им, похватът несъмнено ще ти допадне (Corneille 1664: 225).

Двамата уж влюбени си разменят реторично безупречни и напълно съвучни на галантната стилистика, но същевременно двусмислени обяснения в любов, в които всеки от тях всъщност изразява истинските си чувства: Алки-

дон говори за „друг пламък“ в сърцето си, а Дорис – за „унил хлад“ в своето. При това всеки от двамата е убеден, че иносказателният смисъл остава скрит за събеседника му:

ALCIDON.

Je t'explique si mal le feu qui me consume,
Qu'il me force à rougir d'autant plus qu'il s'allume.
Mon discours s'en confond, j'en demeure interdit ;
Ce que je ne puis dire est plus que je n'ai dit :
J'en hais les vains efforts de ma langue grossière,
Qui manquent de justesse en si belle matière,
Et ne répondant point aux mouvements du cœur,
Te découvrent si peu le fond de ma langueur.
Doris, si tu pouvais lire dans ma pensée,
Et voir jusqu'au milieu de mon âme blessée,
Tu verrais un brasier bien autre et bien plus grand
Qu'en ces faibles devoirs que ma bouche te rend.

DORIS.

Si tu pouvais aussi pénétrer mon courage,
Et voir jusqu'à quel point ma passion m'engage,
Ce que dans mes discours tu prends pour des ardeurs
Ne te semblerait plus que de tristes froideurs.
Ton amour et le mien ont faute de paroles.
Par un malheur égal ainsi tu me consoles ;
Et de mille défauts me sentant accabler,
Ce m'est trop d'heur qu'un d'eux me fait te ressembler (II, 5, 659–678).

Изтънчената и забавна увлекателност, в която се изразява комичното на този словесен обмен, разчита на осведомеността на зрителите, които развлича почтено и благопристойно с изкусно скрития смисъл в галантните любовни реплики.

Друг похват на словесното комично, който Корней използва, макар и отново инцидентно, е словесната схватка. Такава може да се наблюдава в *Компаньонката* между Дафнис и нейния поклонник Кларимонд (III, 2). Динамич-

ната размяна на кратки реплики между двамата сблъсква упоритото ухажване на Кларимонд с презрителното му отблъскване от Дафнис. Сам по себе си този словесен двубой изобщо не е комичен: схватката между сляпа настойчивост и небрежна жестокосърдечност е по-скоро изпълнена с драматизъм. В него обаче са забавни както динамиката и живостта на диалога, вероятно придружени със съответна сценична игра, така и явното словесно надмощие на Дафнис:

CLARIMOND.

Ces dédains rigoureux dureront-ils toujours ?

DAPHNIS.

Non, ils ne dureront qu'autant que vos amours.

CLARIMOND.

C'est prescrire à mes feux des lois bien inhumaines.

DAPHNIS.

Faites finir vos feux, je finirai leurs peines.

(...)

CLARIMOND.

Avec ce beau visage avoir le cœur de roche !

DAPHNIS.

Si le mien s'endurcit, ce n'est qu'à votre approche.

(...)

CLARIMOND.

Si je brûle, Daphnis, c'est de nous voir ensemble.

DAPHNIS.

Et c'est de nous y voir, Clarimond, que je tremble.

(...)

CLARIMOND.

Ce n'est pas sans raison que mon âme est éprise.

DAPHNIS.

Ce n'est pas sans raison aussi qu'on vous méprise.

(...)

CLARIMOND.

Je mourrai toutefois, si je ne vous possède.

DAPHNIS.

Tenez-vous donc pour mort, s'il vous faut ce remède. (III, 2, 703–742)

Дори словесното комично, създадено чрез изкусна игра с езика в съответствие с класицистичното виждане за извисена комедия, е по-скоро епизодично и сравнително рядко изявено в комедиите на Корней. Това не бива непременно да се разглежда като техен недостатък: оригиналният подход за модулиране на комичното в изящно и забавно развлекателно съответства на новаторската концепция на Корней за комедията, която отхвърля комичното на „старите“ комични форми в търсене на нови измерения на комедията.

Приносите на Корней за развитието на комедията през XVII век

Корней е новатор още със самото си упорито преследвано и целенасочено осъществявано намерение за изграждане на оригинална класицистична комедия и категоричното ѝ разграничаване от господстващите по онова време във вкусовете на публиката безпорядъчни форми на трагикомедията. Той предприема това амбициозно начинание в контекст, в който популярността на трагикомедията е изключително голяма, трагедията е още слаба и неразвита, а интересът към комедията е съвсем слаб. Корней и поколението негови съвременници – млади драматурзи, вдъхновени от Малерб и водени от волята си да обновят и изградят достоен театър, насочват вниманието си към сериозните жанрови форми и към края на 30-те години на века успешно осъществяват прехода от трагикомедия към трагедия. Този преход не е окончателен, тъй като трагикомедията продължава да се практикува чак до края на века, но е необратим: акцентът се измества към упорядъчаването на театралните форми и вписването им в класицистичната естетика на театъра като залог за издигане на тяхното достойнство и на престижа на авторите им. Към този момент интересът към комедията и нейното развиване е твърде слаб, така че значението на първопроходството на Корней в това отношение трудно би могло да бъде преувеличено.

В критиката се срещат различни определения на ранните комедии на Корней: те най-често са наричани градски (Picciola 2002), сантиментални (Guichemetre 1972: 12 и мн. др.) или реалистични (Gilot, Serroy 1997: 80). Подобни предложения за еднозначно определяне на тези творби се опитват да открият в тях преобладаващата, определяща ги характеристика. Всъщност всяко едно от тези определения характеризира някоя от новаторските страни на тези комедии, чийто принос за развитието на комичните театрални форми през епохата на класицизма от XVII век във Франция е явен и значим.

Преди всичко голяма заслуга на Корней е, че връща и издига комедията на сцената през 30-те години на века като достойна и почтена театрална форма, като с това благоприятства по-нататъшното ѝ развитие. Като отхвърля следването на съществуващи комични модели, той още с първата си комедия *Мелита* създава изцяло нова формула на комедията – галантна и аристократична, класицистична и максимално „извисена“, и в същото време стилизирано „реалистична“ (правдоподобна и наподобяваща реалността по класицистичен модел). След *Мелита* и първата си трагикомедия *Клитандър*, типична за театралната продукция на времето си и предвещаваща триумфа на *Сид*, Корней продължава новаторските си експерименти със следващи комедии. *Плас Роял* е най-завършената и задълбочена от тях. Последна измежду ранните му комедии, тя бележи и започналия преход на драматурга към трагическия регистър. В нея Корней тематизира и анализира връзките между любовта и свободата – проблематика, която по-късно разработва и задълбочава в трагедиите си.

В своите паратекстове Пиер Корней набелязва насоките, в които творчески развива новата класицистична комедия в ранните си творби. Като се разграничава категорично от съществуващите комични форми, драматургът изрично вписва пиесите си в класицистичната естетика и извежда свои оригинални характеристики на комедията: безхитростен стил на драматичния дискурс, тематика и сюжети, вдъхновени от съвремението и вписани в него чрез реалистични штрихи, персонажи, отдалечени от типизираните комични герои и принадлежащи към обществото на „почтените хора“. Тези параметри на новата комична форма са неразривно свързани със стилизирания реализъм, който Корней въвежда и утвърждава като нейно оригинално начало, осигуряващо класицистичната ѝ правдоподобност. В своите теоретически и методологически търсения Корней процедира най-вече в съпоставителен план, като съпоставя новоизгражданата от него класицистична комедия с постулатите и нормите на класицистичната трагедия. Аналитичните му предговори изграждат междутекстова мрежа, в която различните паратекстове препращат едни към други или към други пиеси. Драматургът охотно съпоставя една с друга и собствените си ранни комедии, като по този начин изтъква още по-убедително напредъка в тяхното съответствие на театралните правила. При това Корней отбелязва както стремежа си да спазва правилата, така и нежеланието да се обвързва стриктно с тях поради драматургичната невъзможност да го прави, и си дава свободата да се съобразява гъвкаво с изискванията на пиесата си.

В структурно-формално отношение ранните комедии на Корней свидетелстват за съзнателно и целенасочено, макар и неизбежно непълно вписване в каноните на установяващата се класицистична естетика. Развитието на драматическите структури в изграждането и развързката на фабулата бележи важен напредък към повече задълбоченост, правдоподобие и штрихи на реализъм.

Прехвърлянето на пасторалната и галантна тематика за любовта и любовните взаимоотношения от повествователния в драматичния жанр несъмнено не е чисто новаторство. Пасторалното вдъхновение на Корней обаче е творчески преработено и вписано в изтънчен градски декор и в актуалното съвремие на драматурга, придобило е и силно дискурсивно и галантно измерение, което обосновава логиката на характерите и тяхното правдоподобие, подкрепя и мотивира действието.

Присъствието на галантния любовен дискурс в комичния театър само по себе си вече е новаторско, а ироничното дистанциране от него и релативизирането на този дискурс на редица места в комедиите допринасят за щрихите на стилизиран реализъм в тях. Традиционните тематични мотиви за любовното непостоянство и за приятелите съперници сами по себе си не съдържат новаторски елементи, но вписани в галантния контекст и в почтеното общество, придобиват определени нови измерения. Тематиката за брака е новаторски доразработена от Корней в светлината на стилизирания реализъм с хармоничните отношения между родители и деца, но и с враждебността към брака като отнемащ свободата на личността, загатната в някои от комедиите, както и с практичността на брака по сметка.

Драматичното действие също свидетелства за оригинален и успешен, макар и все още непълен и незавършен преход към простотата и психологическата обусловеност на класицистичното драматично действие. При все че използва известни похвати като интриги, недоразумения, квипрокво и др., това действие постепенно отхвърля претрупаността и изобилието на перипетии и сюжетни развития от предходните драматични форми в името на изчистено, в идеалния случай единно действие, неразривно обвързано с тематиката на пиесите и психологически обусловено от особеностите на персонажите.

Най-много непосредствено новаторски елементи се откриват на равнището на персонажите и присъщото им обкръжение. Персонажите са млади почтени хора от благородническото съсловие, а събитията в пиесите се развиват в Париж от тяхната съвременност. Градският декор е тясно свързан с характерите и с поведението на героите, които обуславя и откроява, без да цели самоцелна живописност. Някои конвенционални второстепенни персонажи като приятеля или дойката отбелязват интересно развитие. Въведен и разработен плодотворно е и новият второстепенен персонаж на компаньонката. Моралният проект на класицизма също е застъпен в комедиите, където нарушението на благоприличието се наказва сурово.

Особено изяви авторски приноси на Корней се откриват в разнообразните аспекти на стилизирания реализъм, с който се характеризират ранните му комедии. Той вписва успешно пиесите си в съвременността чрез умели драматични похвати, засягащи различни техни драматични параметри. Вписването в реалността чрез езика, топографията, персонажите и редица тематични елементи е несъмнено новаторство, което бележи категоричен разрыв

с предходните комически традиции и подготвя „реалистичните“, сякаш „писани от натура“, а всъщност също притежаващи стилизирани елементи на вписване в реалността пиеси на Молиер. При последния обаче тези елементи са развити на друго равнище, най-вече в характерите и психологията на персонажите.

Комедиите на Корней са оригинални и с това, че не са смешни в обичайния смисъл на думата. В тях сравнително най-изявено е словесното комично, постигано основно чрез езиковото майсторство на автора и намирано за най-приемливо в класицистичната естетика. Вместо смешното в пиесите хармонично е вградено измерението на почтеното забавно и развлекателно, което може от време на време да предизвика лека усмивка, но не и гръмък смях. Тази концепция за комичното в класицистичния контекст е в пълно съзвучие с целта на Корней да създаде „висока“ класицистична комедия. Оригинална, но не особено плодотворна, тя не намира последователи; комичният театър бързо се завръща към смеха и го утвърждава като своя неизменна съставляваща още в пиесите от 40-те и 50-те години на века. Тридесетина години след Корней Молиер налага и утвърждава свои форми на класицистичната комедия, в които смехът и комичното намират своето заслужено място и изпълняват определящи функции за художественото и нравственото въздействие на комичния му театър.

Общите характеристики, които петте ранни комедии на Корней споделят, като тематики, персонажи, драматични структури, дискурсивни похвати и стилизирани отпратки към реалността, не свидетелстват за еднообразие, дължащо се на творческа неопитност или дори немощ, а за съзнателна и целенасочено следвана драматургична стратегия за изграждане и развиване на нова комична жанрова форма, съвместима с класицистичната концепция за високия театър. Постепенно и властно увлечен от творческите си вдъхновения към трагикомедията и трагедията, в които създава най-впечатляващите си шедьоври, Корней не продължава работата си по тази нова комична форма след петгодишния плодотворен период, в който я развива. Когато десет години по-късно се връща за кратко към комичния театър, драматургът разработва качествено различно вдъхновение без никакви особени оригинални приноси.

3. Успоредни пасторални комедии: Ротру, Дю Рие, Клавре и др.

Галантната и пасторална класицистична комедия, развита от Пиер Корней, с много малко изключения остава изолирана в съвремението на драматурга въпреки множеството си новаторски аспекти и независимо че стимулира значително развитието на класицистичната комедия. Все пак в драматическата продукция от онази епоха се откриват отделни примери за пиеси с подобно вдъхновение. Интересно и важно е да се хвърли критически поглед върху творчеството на някои драматур-

зи, съвременници на Корней, в което присъстват отделни комедии, които също тръгват от пасторалното вдъхновение и понякога дори отчасти се доближават до неговия драматичен модел. Макар и инцидентни и изолирани, тези близости и сходства разкриват различни аспекти на обхватния творчески процес в една от възможните насоки за развитие на класицистичната комедия. В тази насока поемат няколко драматурзи, но само Корней съумява да я развие до степен да ѝ придаде разпознаваем облик на галантна градска комедия с пасторални корени, но с нова, класицистична изчистеност, упорядъченост и дори известна извисеност.

Съвременникът на Корней Жан дьо Ротру¹⁷ [Jean de Rotrou] (1609–1650) е редом с него най-маститият френски драматург от първата половина на XVII век. В първите си драматургични опити – *Диана* (*La Diane*) (1630, публ. 1635), *Селимена* (*La Célimène*) (1633, публ. 1636), *Филандър* (*Le Filandre*) (1637) и *Флоримонда* (*La Florimonde*) (1649, публ. 1655) Ротру също полага известни усилия да развие сантиментална комедия, като се опира на пасторалната традиция. Драматургът обаче използва пасторалната естетическа рамка по коренно различен от Корней начин.

Ранните комедии на Ротру възпроизвеждат пасторалната любовна интрига, ангажираща две или три двойки влюбени. Между младежите в тях настъпват временни разногласия, недоразумения или дори разриви, вследствие на което конфигурацията на отношенията им временно се пренарежда в добре познатата верижна несподелена любов. В *Диана* разбирателството в двете влюбени двойки Диана и Лизимант и Доротея и Силвиан се разрушава поради непостоянството и влюбчивостта на мъжете в тях: Лизимант се влюбва в Оранта, а Силвиан – в Диана. Така се оформя веригата от несподелени любови: Доротея обича Силвиан, който обича Диана, която

¹⁷ За краткия си живот (драматургът умира сравнително млад, едва 40-годишен) Ротру пише около петдесет пиеси, от които днес са запазени 35. След като започва да съчинява драми още преди 20-ата си година, Ротру първо бива приет в групата на *Петимата автори*, събрани, за да претворяват в пиеси идеите на големия любител на театъра Ришелю, а после става платен текстописец на парижкия театър *Отел дьо Бургон*; тези фактори обясняват неговата удивителна драматургична плодовитост, но донякъде и желанието му да угоди на вкусовете на публиката, а не толкова да иновира и да търси нови начини на драматична експресия.

Творчеството му е обилно и разнообразно, каквито са и вкусовете на публиката. Ротру започва кариерата си с трагикомични пасторали, пише много трагикомедии, опитва силите си в трагедията, включително в трагедията по правилата на класицистичната театрална норма, но като типичен бароков драматург от старата школа предпочита смесени театрални форми, които не се подчиняват на строги правила. Той черпи вдъхновението си от най-различни източници: антични (например *Двойниците* по Плавт, *Ифигения* по Еврипид) или по-близки до неговото съвремие (испански автори като Сервантес, италиански театрални пиеси). Последните му пиеси, макар и все така несъответстващи на правилата, свидетелстват за творческа оригиналност и се смятат за най-ценните му творби.

обича Лизимант, който обича Оранта (но ухажва и Розинда). След множество най-различни перипетии хармонията в двойките е възстановена. Сред многообразието на перипетиите в иначе еднообразните фабули трябва да се отбележи характерният за пасторала мотив за изоставената влюбена, която се предрешва и прикрива под друга самоличност, за да си върне неверния любим. Този похват е използван от Ротру в *Диана*, *Селимена* и *Флоримонда*, още повече че той се съчетава добре с присъщите на трагикомедията внезапни обрати и разкрития, служещи като повратни точки в развитието на фабулата. Присъства и пасторалният декор, макар и в силно условен вид: драматургът не му посвещава никакви конкретни описания (Scherer 1983: 60–61). С изключение на *Диана*, действието в която се развива в Париж, останалите пиеси са разположени в идиличните парижки околности или дори по-надалеч, във Форез. Форез свидетелства и за още една характерна особеност на тези ранни комедии на Ротру: в тях се откриват редица сравнително преки отправки към *Астрей* като често въвежданият персонаж на непостоянния влюбен, отражение на Хилас, епизодични персонажи на пастири и различни други мотиви¹⁸. Персонажите са схематични и чисто функционални: тяхната функция и основание за съществуване е да говорят за любовта с галантната словесност, която е на мода, и разбира се, да се впускат в бурни и невинаги правдоподобни начинания в нейна защита.

Пасторалното вдъхновение в първите комедии на Ротру е съчетано с множество трагикомически елементи. Интригите в тях са твърде сложни и дотолкова оплетени, че публикуването на кратко резюме на пиесата в началото на всяко издание е напълно разбираемо и очевидно необходимо. Изобилието от перипетии се съчетава с твърде слабо правдоподобие. Касае се в много по-голяма степен за трагикомични пасторали, отколкото за пасторални сантиментални комедии от нов тип (вж. и Guichemerre 1972: 15–17). Така Ротру подобно на Корней също използва като източник на вдъхновение за няколкото си най-ранни комедии драматическия пасторал, но по независим и коренно различен начин, като го актуализира със средствата на трагикомедията.

Сантименталните комедии с пасторално вдъхновение на Ротру красноречиво свидетелстват за развитието на вкусовете и на отразяващите ги театрални форми от 30-те години на века: пасторалът залязва, става все по-схематичен и безинтересен, докато трагикомедията е във възход (Scherer 1983: 66). Жан дьо Ротру опортюнистично следва вкусовете на публиката и не продължава с опитите си да развива нова сантиментална комедия, още повече че никога и не е заявявал амбиции, подобни на тези на Корней.

¹⁸ Например неуспешният опит на отчаяния влюбен да се самоубие, хвърляйки се в реката – друго прочуто общо място от *Астрей*, където Селадон се хвърля в река Линьон. Ротру използва този шаблонен мотив във *Филандър*, само реката вече е Сена.

Друг предкласицистичен драматург, инцидентно вдъхновяван от пасторалната естетика, е Пиер Дю Рие¹⁹ [Pierre Du Ryer] (1606–1658). След поредица от ранни трагикомедии, в които развихря въображението си, овладява драматургичното изкуство и развива у себе си усет към вкусовете на публиката, Дю Рие продължава да пише в тази смесена форма. По-късно, подобно на почти всички драматурзи от това първо поколение на класицистичния театър, той опитва силите си и в трагедии с исторически или библейски сюжет.

Дю Рие възприема и се стреми да прилага правилата, които младият Малерб е формулирал за стихосложението и синтаксиса в устрема на това ново поколение към изящество и лекота на стила и красота и точност на езика. При това обаче драматургът се съобразява изключително с вкусовете и очакванията на публиката, които през 30-те години на XVII век продължават категорично да поддържат трагикомедията, така успешно развита и наложена от предишни драматурзи като Арди. Желанието на Дю Рие е да обнови драматичния изказ, а не толкова драматичните форми. Той често е сравняван с Корней; критиците откриват между двамата доста прилики и сходства, особено в трагикомедиите и трагедиите (Carrington Lancaster 1913: 330). И двамата са плодовити автори, които са се познавали, работили са по едно и също време, обменяли са идеи и препоръки, така че трудно би могло да се определи дали и кой на кого е повлиял.

В началото на 30-те години на века Дю Рие пише единствената си комедия – *Гроздоберът в Сюрен* [*Les Vendanges de Suresne*]. Представена за първи път около 1633 г., комедията излиза от печат през 1636 г. Тази единствена комедийна пиеса на драматурга често е сравнявана с ранните комедии на Корней. Наистина приликите между тях са лесно доловими.

Не е известен източникът на пиесата, но вдъхновението ѝ е несъмнено пасторално. Имената на персонажите, фабулата, изградена около възпрепятствана любов между двама млади, перипетиите като анонимно писмо от зложелатели, скриване и надничане, предрешване, отвлечане от съперник, спасение и щастливо избавление, се вписват в пасторалния декор и естетика, като същевременно отпращат и към предпочитания от драматурга трагикомически регистър. Дискусиите, монолозите и обсъжданията на чувствата, емоционалното непостоянство, влюбването и разлюбването в контекста на светското общуване (с които пиесата започва в I, 1 и продължава и в немалко следващи сцени като I, 2, 6; III, 2 и др.) също са присъщи на драматическия пасторал. Интересни са и междутекстовите отпратки към пасторални творби. Така Филемон иронично уверява влюбения си приятел Тирсис, че за да има човек

¹⁹ Дю Рие е преводач и изпълняващ текстописни поръчки признат драматичен автор на своето време, създал множество трагикомедии, а впоследствие и трагедии, и приет в Академията преди Корней. Днес са известни 21 негови пиеси, почти всичките вдъхновени от антични източници.

главоломен успех пред жените, днес е достатъчно само да знае няколко думи от романа *Астрей*:

Pourvu qu'il sache un mot des livres de l'*Astrée*

C'est le plus grand esprit de toute une contrée (I, 1, 69–70).

Влюбеният Полидор заговаря любимата си Доримена в лозята с думите, че именно на такова място са се срещали Артеника и Алкидор, герои от пасторала на Ракан *Артеника или Пастирски истории* (II, 3, 493–494).

Интригите, които се заплитат около любовните преживявания на двамата централни персонажи Полидор и Доримена, също напомнят комедиите на Корней, но и трагикомедиите като цяло. Така влюбеният Тирсис се представя като довереник и приятел на Полидор, своя съперник за сърцето на Доримена, и му предлага помощта си, докато всъщност го мами изобретателно²⁰. От своя страна Лизета, интересен персонаж на остроумна, енергична и предприемчива компаньонка, плете интриги в полза на безответно влюбената в Полидор Флориса.

Подобно на реализациите на Корней в петте му ранни комедии пасторалното обкръжение в пиесата на Дю Риe също е актуализирано, като е вписано в съвременето, макар и не в градския пейзаж, а в добре познатата топология на парижките околности: лозята край град Сюрeн, разположени по поречието на Сена срещу Булонската гора. Актуализацията е задълбочена чрез реалистични отправки към гроздобера и лошата реколта през годината (I, 7, 424 и сл.). Въпреки тази привръзка към реалността обаче фабулата не е особено правдоподобна и по-скоро се доближава до трагикомична.

Самите персонажи също бележат важно различие спрямо тези на Корней. Въпреки пасторалните си имена и обкръжение някои от централните персонажи са вписани в буржоазната парижка среда, а не в аристократичните кръгове. Така *Гроздоберът в Сюрeн* се представя като своеобразна „буржоазна“ пасторална комедия, в която материалната изгода и силата на парите имат доста по-голяма тежест, отколкото в комедийния театър на Корней, който все пак се стреми да остане в благородническо обкръжение.

Още преди да излезе на сцената, бащата на красавицата Доримена е охарактеризиран от проникателния Тирсис като „приятел не на добродетелите, а на златото“, „стиснат“ старец, желаещ да омъжи дъщеря си „за златото, което единствено обича“ (I, 2, 147–152). В II, 5 и в IV, 6 родителите на Доримена се препират по повод на бъдещето ѝ и при това разкриват интересни аспекти от

²⁰ В I, 4 Тирсис обещава на Полидор да говори с Доримена за неговата влюбеност и дори го оставя да се скрие наблизо и да ги наблюдава; след това обаче ухазва девойката, която го отблъсква възмутено, а Полидор отдалече решава, че тя отблъсква именно него.

нравите си. Баштата, заможен буржоа, осмива стремежа на съпругата си да се сродят с човек от аристократичното съсловие и категорично утвърждава превъзходството на богатството пред благородничеството: „Мъжът е благороден, щом има много злато / Обичан и зачитан е тогава“ (677–678). Самата Доримена, научила, че любимият ѝ скоро ще наследи богатството на чичо си, облекчено констатира: „(...) в днешно време / парите са най-ценна добродетел“ (IV, 8, 1425–1426), а баща ѝ става много по-склонен да я омъжи за него след това богато наследство. Тези доста по-принизено реалистични аспекти в комедията на Дю Риe неусетно я отклоняват към зачатък на комедия на нравите, и то на по-малко извисените нрави, като с това категорично я разграничават от комедиите на Корней.

В комедията присъства и бурлесково комичният персонаж на грубоватия лозар Гийом, носител на относително принизено комично със своите плоски шег²¹ или с глуповатата си неспособност да разбира преносните значения на думите²². Това представлява завръщане към принизения комичен персонаж, носител на смешното в комедията, което също е важна отлика от комедиите на Корней.

Дю Риe се представя като един от малкото автори, опитали успоредно с Корней да развият пасторалното вдъхновение в нов облик на комедията. Нелишен от талант, но неуспял да изпъкне на фона на много по-талантливи свои съвременници (като Корней), Дю Риe прави изолиран опит да развие в своя собствена посока пасторалното вдъхновение в класицистичната комедия, преди да се завърне към много по-привичната си смесена форма на трагикомедията.

²¹ LISETTE.

Je te voudrais charger d'un secret important

Qui regarde ton maître, et le rendra content.

GUILLAUME.

Je suis assez chargé des raisins que je porte

Sans qu'on me vienne encor charger d'une autre sorte (I, 7, 419–428).

²² POLIDOR.

Fais un tour dans Suresnes

Et ce que tu pourras pour y voir Dorimène.

Cours, vole.

GUILLAUME.

Que je vole ! À vous en bien parler

Les oiseaux comme moi ne sont pas pour voler (III, 2, 881–884).

POLIDOR

Je viens de voir piller les plus grands biens du monde.

GUILLAUME.

Comment ! Quelques soldats en secret assemblés

Sont-ils venus piller et nos vins et nos blés ?

Ce sont les plus grands biens que nous saurions attendre (III, 5, 1094–1097).

Жан Клавре [Jean Claveret] (1590–1666) е друг съвременник на Корней, който също създава само една комедия с пасторално вдъхновение. Адвокат, драматург и преводач, Клавре е автор на 9 пиеси, но в историята на класическия театър остава не като драматург, а основно с участието си в публичната полемика, известна като Разпрата за *Cid* (1637–1638), в която напада и остро критикува Корней. Единствената му комедия с пасторални корени *Ангелия или Волнодумецът*²³ [*Angélie ou L'Esprit fort*] е поставена през 1630 г., но е публикувана едва през 1637 г. – същата година, в която излизат и четири пиеси на Корней (*Галерията на двореца*, *Плас Роял*, *Cid*, *Компаньонката*).

И тази пиеса се представя като актуализиран пасторал. Действието в нея се развива в пасторален декор, но в съвременното и в позната топология. Мястото му е изрично определено като „алея в парк близо до Версай“, а в репликите се правят постоянни отпратки към алеи, храсти, замък, рибарници, огради и дървета, които по този начин изграждат и словесен въображаем образ на това пасторално обкръжение. Персонажите са благородници от провинцията и от Париж, като дори е загатната известна нравствена опозиция между тях. Традиционната пасторална любовна тематика тук не е конкретизирана чрез верижна поредица от несподелени любовни чувства, а е поднесена чрез отношенията между три девойки сестри и четирима техни ухажори. Цялата фабула се изчерпва с любовните увлечения и взаимоотношения на седмината млади, които се ухажват, подслушват, избягват, подвеждат, мамят и ревнуват.

В драматургичен план пиесата притежава редица слабости. Фабулата ѝ е банална и на места неубедително изградена. Ефектите на симетрия (трима поклонници са влюбени в Ангелия, три девойки харесват Орилам) изглеждат самоцелни, а някои нетипични поведения остават необяснени (като например защо Орилам е възприел стратегията да ухажва и двете сестри на Ангелия, след като обича и иска единствено нея). Комедията на Клавре е преди всичко упражнение по любовна реторика; действието в нея е малко и мудно, а изобилието от дълги реторични тиради го прави още по-инертно. Драматургът е вмъкнал на места някои остроумни реплики, както и някои типично сценични аспекти на комичното, които да раздвижат действието или да внесат комични

²³ Отново речникът на Фюртиер прояснява смисъла на френския израз *esprit fort* през XVII век: „Казва се като оскъбление за онези либертинци и неверници, които отправят предизвикателства към вярванията и към разпространените мнения (...) и трудно се оставят да бъдат убедени“ (Furetière 1690). Волнодумецът в този контекст има и отрицателна, подигравателна конотация.

При представянето си пиесата носи заглавието *Ангелия или Волнодумецът*, по името на главната героиня, но в публикацията заглавието е изменено, като е съкратено само на *Волнодумецът* – промяна, която авторът намира за необходимо да обоснове в предговора. Всъщност измененото заглавие цели да привлече читателския интерес чрез пряката отпратка към модерните светски персони на волнодумците, докато в пиесата въпросният персонаж волнодумец е епизодичен и слабо разработен като характер.

ефекти (като играта с портретите и с часовника на Орилам)²⁴, но това не променя особено много декларативния характер на пиесата.

Важен за развитието към нова класицистична комедия е стремежът и дори амбицията на автора да впише *Волнодумецът* в правилата, като създаде упорядъчена комична пиеса и дори като осигури естествена връзка между картините. Той излага в обръщението си към читателя това свое намерение за съобразяване с установяващата се класицистична естетика, с което се присъединява и към сходните амбиции на Корней за създаване на упорядъчена комедия:

Ще можеш, прочее, да видиш, че за да се представи тази фабула, не е нужно повече време, отколкото е трябвало, за да се случат събитията в нея, а връзките между картините, заедно с единството на действието, осигурено от брака между Орилам и Ангелия, са спазени във всички действия (...) (Claveret 1637b).

Комедията на Клавре също може да бъде определена като галантна. *Волнодумецът* се отличава с изящен стил и обща прециозност на изказа. Забавните диалози в нея се редуват с предълги, отегчителни тиради, каквито са на мода в театъра от онова време. Тематиката им е присъщо прециозна: дискусии и разсъждения за влюбването, ухажването, светското притворство и по-общо за взаимоотношенията в доброто общество. В една подобна тирада в II, 1 Селирея сравнява ухажването с риболова и съветва злочестия ухажбор на сестра си Клеронт да бъде „малко по-изтънчен“. За отбелязване са и редица прециозни игри на думи, най-изявената от които се изгражда около името на Ангелия, чийто съзвучие с „ангел“ позволява тя да бъде назована иносказателно от влюбения в нея Никандър в I, 6 с реторичното „ангел ли е“²⁵. Друга де в пиесата дългата тирада на Никандър, възхваляваща красотата и изяществото на девойката (IV, 1), се вписва в куртоазната и платоническа традиция, като добавя и модерното измерение на известна непристойност и сладострастие: така той говори за „алабастровата гладка белота на нейната разголена пазва“ и за гърдите ѝ като „заснежени върхове“, преди Критон иронично да го възпре с възклицанието „За бога, не слизайте по-надолу [в описанието си]!“ (IV, 1). Галантната тематика, стилистика, език и игрословици изграждат една прециозна пиеса и с изначално реторичното си и словесно естество също допринасят в немалка степен за мудността на действието.

Персонажите са по-скоро схематични въпреки явното намерение за реалистичното им обрисуване. Най-задълбочено разработеният измежду тях е този на главната героиня, Ангелия, прозорлива и умна девойка, която отхвърля галантните любовни дискурси като празни упражнения в реторика на

²⁴ В IV, 8 Орилам лъже, че не си носи часовника, но в същия момент той иззвънява от джоба му.

²⁵ В оригинал: Angélie – un ange me lie.

чувствата. В централната картина III, 3 в много дългата си тирада Ангелия предлага проникателно и критично описание на облика на модерния светски остроумник като нов социален тип. Той е пространно обрисуван не само в отношенията му с жените и в социалните му контакти изобщо, но и в други поведенчески прояви на дребнавост, пошлост, непочтеност и неморалност. Тази дълга тирада доближава пиесата до комедия на нравите, но нейната реторична декларативност все още остава много далеч от уметлото изграждане на нравствени портрети, на което се наслаждават зрителите на Молиер тридесет години по-късно.

Съчетанието между прециозност на съдържанието и стила, от една страна, и по неизбежност по-реалистичните аспекти на комедия на нравите, от друга страна, е трудно за драматична реализация. Към него се добавя и известна драматургична неумелост, намираща израз в редица слабости във фабулата и в изграждането на персонажите. Все пак Клавре също дава своя скромнен принос за развитието на класицистичната комедия като отделен жанр. Макар и драматургичният му талант да се оказва явно недостатъчен за по-убедителното ѝ разработване в повече пиеси, драматургът има ясна визия за това каква трябва да бъде тази нова комедия: упорядъчена, правдоподобна, с единен стил.

Тримата драматурзи Корней, Дю Риe и Клавре добре са се познавали и са си съперничели, но и неизбежно в известна степен са си влияели. Пиесите на Дю Риe и на Клавре са представяни практически едновременно с подобни пиеси на Корней (*Мелита* на Корней и *Волнодумецът* на Клавре през 1630 г., *Гроздоберът в Сюрен* на Дю Риe и *Галерията на двореца* на Корней – през 1633 г.), а тримата без стеснение са черпели един от друг идеи винаги, когато са имали такава възможност. Последното може лесно да се установи дори от най-повърхностен поглед върху пиесите им.

Осезаеми са някои прилики между *Волнодумецът* на Клавре и *Плас Роял* на Корней. И в едната, и в другата пиеса има персонажи, които заявяват несъгласието си да се покоряват на любовните условности и отхвърлят властта на чувствата над разума си. Във *Волнодумецът* на Клавре такъв е второстепенният персонаж Критон, с чието подигравателно прозвище е наименувана пиесата, докато при Корней вече централният персонаж Алидор се бунтува срещу обсебващия и поробващ аспект на галантната и прециозна концепция за любовта (Lintilhac 1904–1911: 39) и отстоява собствената си идентичност и власт над себе си. Нещо повече, Корней дори „открадва“ модерното заглавие *Плас Роял* от Клавре, който вече е представил комедия с такова име пред краля година по-рано, през 1633 г. Самият Клавре го упреква за тази безпардонна заемка в памфлета си *Писмо от г-н Клавре до г-н Корней, така нареченият автор на Сид* (1637)²⁶. Откриват се интересни прилики между някои детайли

²⁶ „(...) Говоря за вашата [пиеса] *Плас Роял*, която спокойно можехте да назовете *Плас Дофин* или другояче, ако не искахте толкова много да ме засегнете. Вие решихте да

в *Гроздобера в Сюрен* и във *Волнодумецът*. И в двете пиеси влюбените младежи заявяват, че притежават неръкотворни портрети на своите избраници, които носят в сърцата си (Полидор в *Гроздобера в Сюрен*, I, 2, Орилам във *Волнодумецът*, I, 3), но това може да се приеме и за разпространен прециозен израз. Един израз от *Волнодумецът* – „Va, cours, vole à Paris“ (II, 5), с който разяреният Клеронт изпраща слугата си да търси помощ в Париж за предстоящия му дуел, се прочува, когато бива употребен в *Сид* на Корней, където старият благородник Дон Диего изпраща именно с него сина си Родриго да измие с кръв нанесеното му оскърбление: „Va, cours, vole, et nous venge!“ (I, 5) („А ти върви, лети – и отмъсти за нас!“ Превод Н. Лилиев). Дори само тези няколко примера свидетелстват за общност, споделяне и заемане на идеи, вдъхновения и удачни реализации между драматичните автори от средата на 30-те години на XVII век.

Тази общност понякога достига и до колективна творческа работа. *Комедията за Тюйлери* (*La Comédie des Tuileries*) (1635, публ. 1638 г.) е още една комедия с пасторално вдъхновение, вписана в съвременен декор, която притежава и любопитното свойство да има колективно авторство. Тя е дело на „Петимата автори“²⁷. Този своеобразен драматургичен колектив е организиран и поддържан от кардинал Дьо Ришельо между 1630 и 1640 г. Задача на петимата ангажирани в него драматурзи е да съчиняват заедно пиеси по сюжетите, които кардиналът, голям любител на театъра, им предлага. Това начинание на Ришельо заедно с политическата му подкрепа за театъра е предназначено да издигне престижа на театъра и да способства за разцвета на театралното творчество и на театралната практика. Сред петимата автори, подбрани измежду най-популярните драматурзи на съвремението, към момента на създаването на тази комедия са и Пиер Корней²⁸, и Жан Ротру. В обръщението към читателя,

напишете тази пиеса веднага щом разбрахте, че аз работя над същата, било за да задоволите завистта си, било за да удовлетворите тази на трупата, за която работите“ (Claveret 1637b: 10).

По-нататък драматургът победоносно говори за успеха на своята *Плас Роял* при представянето ѝ пред краля и в театъра и намеква, че Корней е заел от нея не само заглавието. За съжаление, това няма как да се провери днес, тъй като до нас са достигнали само три пиеси от Клавре (*Волнодумецът*, трагедията *Отвлечането на Прозерпина* и злободневната комедия *Оръженосецът или Мнимите благородници*), а въпросната *Плас Роял* най-вероятно изобщо не е издавана. Самата комедия *Волнодумецът* не е преиздавана от 1637 г. чак до наши дни, до изданието Claveret 1997. Вж. Claveret 1997: 8.

²⁷ *Петимата автори* (*Les Cinq Auteurs*) са: Франсоа дьо Боаробер [François de Boisrobert] (1592–1662), Пиер Корней, Жан дьо Ротру, Гийом Колте [Guillaume Colletet] (1596–1659) и Клод дьо Л'Етоал [Claude de L'Estoile] (1597–1652).

²⁸ Корней обаче не остава задълго в групата на петимата автори: неговият независим творчески дух трудно приема императивно налаганите от кардинала сюжети и развития на действието. Негово дело е третото действие на комедията и именно по повод на него възниква разногласие между драматурга и Ришельо, тъй като Корней си позволява да не

предхождащо пиесата, се изтъква високата ѝ стойност, дължаща се именно на сътрудничеството между петима блестящи драматурзи.

Комедията за Тюйлери на практика обаче не се отличава с особено високи драматургични качества, макар също да дава своя принос за развитието на новата класицистична комедия във вече очертаната от Корней посока. Пиесата, съчинена и изградена в съответствие с правилата на класицистичната естетика, представя опитите на всеки от двамата влюбени един в друг млади герои да избегне на всяка цена оженването или омъжването си, тъй като поради недоразумение двамата не знаят, че са предназначени един за друг. Аглант идва в Париж, където трябва да сключи брак, но в църквата се влюбва в Клеоника, която бързо му отвръща с взаимност. Тъй като необяснимо защо и двамата се представят с фалшиви имена, от това произтича драматичното недоразумение, което заляга в основата на решимостта на младите хора на всяка цена да избегнат обвързването си с друг брачен партньор (както те смятат). Готови са на всичко за това: Клеоника бяга от дома си, а отчаяният Аглант се хвърля в рова с лъвовете в Тюйлери. Все пак накрая истината се разкрива и краят е щастлив.

Фабулата притежава определени слабости, сред които са недостатъчното правдоподобие и твърде драматичните перипетии. Явен е уклонът на пиесата към трагикомическия регистър. Същевременно тя е вписана в едновременно пасторално и градско обкръжение: паркът Тюйлери, „прекрасно, очарователно място, повече от вълшебно“ (Les Cinq auteurs 1638). Идеализираният парк е представен в предисловието и като символ на галантната изтънченост на краля и неговия двор. Елементите на реализъм в този декор допринасят за известно правдоподобие, но персонажите и тематиките са измежду най-характерните и най-баналните за пасторала общи места. Така в пиесата има допитване до ехото (II, 2), издълбаване на имена по дърветата, неуспешен опит за самоубийство. Ефектите на симетрия между двете групи персонажи, оформени около двамата влюбени, засягат не само броя и взаимоотношенията им вътре в групата, но и емоционалните им реакции и предизвиканите от тях действия (Guichemette 1972: 18). Тази прекомерна симетричност създава усещане за изкуственост и по-скоро действа в ущърб на правдоподобието: така прекомерният стремеж към естетическа упорядъченост може да има и отрицателни последици за общото въздействие на пиесата. Качеството на стиховете в нея също е нееднакво; днес критиците единодушно приемат третото действие, дело на Корней, за най-добре съчинено и най-умело версифицирано в цялата комедия.

Опитите за създаване на нова комедия на основата на пасторала, наблюдавани и у други автори, са изяви на по-общото желание за обновяване на

следва указанията на влиятелния си покровител, а собствената си авторска интуиция. След представянето на *Комедията за Тюйлери* драматургът се оттегля от групата под благовиден предлог.

жанровата форма, което не е характерно само за Корней. Все пак дали поради драматургичния си талант, или благодарение на по-целенасочената си стратегия единствен той сред своите съвременници се посвещава на съзнателно и последователно разработване на елементите на новата класицистична комедия с пасторални корени, като създава успешна поредица от цели пет такива пиеси.

Изолираните примери за търсения в сходни посоки от една страна изразяват твърде слабия интерес към развиването на комедията изобщо в исторически момент, в който на театралните сцени триумфално властва бароквата трагикомедия, която постепенно ще се измества от новата класицистична трагедия. От друга страна, техните автори, тръгвайки от пасторалната материя, се отклоняват в други направления на комедията: Ротру категорично се насочва към трагикомедията, Дю Рие – към комедия на нравите на буржоазията, Клавре – към прецизност, съчетана с назидателност в трудно осъществима съвкупност, докато колективното творение на Петимата автори пренарежда общите места на драматическия пасторал в актуализирана градска пасторална среда и ги вписва донякъде изкуствено в стриктните формални рамки на класицистичната естетика на театъра.

Тези опити не са безполезни за историята на развитието на класицистичната комедия. Те допринасят редом с достиженията на Корней за утвърждаването на някои нейни основни характеристики, принципи и правила като правдоподобност, упорядъченост, стремеж към елементи на реализъм и изисканост на изказа, които следващите драматурзи подемат и развиват вече с нови вдъхновения и нови творчески решения.

4. Има ли последователи галантната комедия на Корней?

Посоката на развитие на класицистичната комедия на основата на драматическия пасторал, поета и убедително разработена от Корней, не намира повече преки поддръжници. Факторите, обусловили липсата на последователи и на развитие на този вид комедия, могат да бъдат потърсени в по-различните посоки, в които поема развитието на комичния театър след плодотворния импулс за неговото обновление през 30-те години на века.

От втората половина на 30-те години нататък самият драматически пасторал неумолимо залязва. С времето той изчерпва средствата си за театрална експресия, фабулите му се банализират пределно много, персонажите, осъдени да функционират единствено като носители на галантния любовен дискурс, остават схематични, бледи и неправдоподобни, а главозамайващите му перипетии са по-уместни в трагикомедията и срещат по-топъл прием именно там. Самата пасторална естетика, предполагаща утопичен и идеализиран свят на аристократични пастири, овехтява и губи актуалност в бързо развиващото се градско общество, в което парите все повече се налагат като основна ценност и което вече не копнее за полски идилии. Колет Шерер уместно посочва

наличието на свидетелства за това социално-историческо развитие в ранните комедии на Ротру (Scherer 1983: 66). Още в *Диана* персонажите се изказват критично за ниското социално положение на пастирите, правещо евентуалния брачен съюз с тях напълно неприемлив (Оранта в I, 4): полската идиличност е изместена от реалистичното здравомислие на съвремието. Вече отбелязахме и у Корней редица подобни практични съображения за важноста на богатството за брачния съюз. Така постепенно още от края на 30-те години на XVII век образът на пастира изгубва своя аристократичен облик, който се заменя с някои по-реалистични (и оттук много по-малко привлекателни) измерения. Пасторалната традиция в театъра не изчезва, но оцелява вече само като декоративна художествена абстракция с всеобщо приета условност, най-вече в рамките на големите дворцови спектакли в двора на Луи XVI от 60-те години нататък.

Същевременно трагедията бързо увеличава своето присъствие в пространството на театъра, категорично засенчва трагикомедията (без все пак да я измества изцяло) и привлича към себе си най-талантливите драматични поети и най-добрите театрални трупи. Главоломно растящата ѝ популярност, подкрепена и от ценността, която класицистичната естетика ѝ придава, повлиява и върху очакванията и оценките на публиката, която иска и харесва преди всичко трагедии.

Това не означава, че комедийните форми са пренебрегнати. Редом с трагедията и независимо от неголямата си теоретично призната естетическа ценност като „нисък“ жанр тези форми процъфтяват и се развиват в разнообразни посоки под импулсите на различни вдъхновения от испанския и от италианския театър на съвременността им. След първата вълна от ранни галантни и пасторални комедии на Корней и някои епизодични творби на други драматурзи като Ротру, Дю Рие, Клавре и др. комедията се насочва към комедия на интригата под влиянието, от една страна, на трагикомедията, и от друга страна, на италиански и испански театрални традиции и реализации. В нея постепенно започва да се завръща и смехът, макар че едва с Молиер той получава в комичния театър достойното място, което заслужава. Самият Корней също не продължава да пише галантни комедии. Когато за кратко се завръща към комичния театър близо десет години по-късно (с *Лъжецът* през 1643 г. и *Продължението на „Лъжецът“* през 1645 г.), той също практикува комедия на интригата и използва като вдъхновение именно испанския театър и по-специално пиесата на Хуан Руис де Аларкон *La Verdad Sospechosa* (1634).

Трябва да се има предвид и още една важна специфика на ранните комедии на Корней. Те се характеризират с особен, почти трагически драматизъм и силни вътрешни напрежения. Драматизмът присъства в различна степен във всички комедии на Корней като ясна филигранна нишка в перипетиите на влюбените.

Неприсъщият на комедията драматизъм е ясно доловим още в *Мелита*, където ревнивият и пренебрегнат Ераст болезнено преживява своето отхвърляне (II, 3). Пак там страданията на Тирцис, видял фалшивите писма на Мелита до Филандър (III, 3), свидетелстват как любовното непостоянство предизвиква дълбоки драматични преживявания у изоставения влюбен, свършено нехарактерни за лековатостта на комедията и доста по-присъщи на трагическия модус на възприемане на реалността. Угризенията на Ераст и лудостта, в която рухва неговият разум, са дълбоко мъчителни и драматични (IV, 6 и 8, 9; V, 2). Колебанията на Тирцис, който става съперник на приятеля си (II, 4), макар и непродължителни, напомнят отдалеч на корнелианския избор, прочут мотив, който се реализира по-късно в трагедиите на драматурга. Във *Вдовицата* драматизмът намира израз най-вече чрез яростта на Филист, научил за отвличането на любимата му Клариса (IV, 1, 2), но и чрез престорения гняв на дойката в IV, 2. В *Галерията на двореца* Селидея напрегнато се колебае дали да отблъсне Лизандър (II, 7), а самият отблъснат Лизандър силно страда (II, 8, 9). Душевните терзания на отхвърлената и излъгана от любимия си Анжелика от *Плас Роял* са едновременно правдоподобни и сърцераздиращи. Този засилен драматизъм в комедията свидетелства и за все по-явното ориентиране на Корней към трагедията: развивайки новата комедия, драматургът се подготвя да развие и новата трагедия.

Изглежда именно относителната естетическа (и отчасти стилова) близост на ранните комедии на Корней до трагедията, чрез която драматургът се стреми да издигне максимално комедията до висок класицистичен жанр, не способват за широкото разпространяване на предложения от него класицистичен комедиен модел въпреки иначе несъмнените му естетически качества в перспективата на класицистичната театрална доктрина. От друга страна, и пасторалната естетика в крайна сметка се оказва не особено плодотворна в драматургичното поле. Тридесетина години по-късно тя ще разцъфти отново в галантния и прециозен роман, макар и видоизменена и пречупена през призмата на куртоазно-прециозния любовен кодекс. Твърде изтънченият език и галантният стил на разговорите се оказват трудни за подражание, но и за възприемане, и намират сравнително ограничена аудитория, докато по-нататъшното развитие на театъра предполага и изисква комедията да достига до възможно най-широк кръг зрители и читатели.

Донякъде парадоксално Молиер е драматургът, който тридесет години по-късно възприема и доразвива в светлината на собствените си вдъхновения най-много от присъщите характеристики на ранните комедии на Корней. Той съумява да открие в новаторските достижения на своя именит предшественик и събрат редица ценни за собствената му драматургия насоки и аспекти, които обогатява и в които влага често изцяло ново, оригинално и обогатено съдържание и други богати драматични функции.

Молиер възобновява отразяването на светската и галантна идеология и култура в своето драматично творчество. Това се установява още на равнището на тематиките: в неговите пиеси често се представят и разискват различни въпроси на любовните взаимоотношения като проблемите на любовта в брака, ревността и взаимоотношенията в семейството, неравния брак и пр. Още по-убедително Молиер вписва и отразява светската галантност и в езика на своите пиеси. Техният изящен и привидно небрежен стил понякога включва и премерени игри с изкусно загатнати еротични двусмислици. Присъщата на галантния етос дискуссионност и в по-общ план светските беседи намират израз в композицията и в съдържанието на някои негови „салонни“ комедии, в които отбрано светско общество от почтени хора дискутира по различни въпроси. Така Молиер отразява в театралния мимезис галантната социална практика на светските беседи. Тези дискусии могат да заемат само част от пиесата (както в *Смешните прециозни*, *Мизантроп*, *Графиня Д'Ескарбания*) или фактически да съставляват цялата пиеса (както в *Критика на Училище за жени* и *Версайски експромт*). Действието в повечето пиеси на Молиер също е убедително вписано в познатата градска среда. Като включва светската жестовост и ритуалност в своите комедии, Молиер по новаторски и много успешен начин подсилва театралността, но и правдоподобие в пиесите си. Хибридни пиеси на Молиер също могат да бъдат пряко свързани с галантния вкус. Те нерядко са съчинени и във формата на пасторали (*Мелисерта*) или включват като интермедия кратък пасторал.

Същевременно, не може да се говори нито за пряко въздействие, нито за продължение на галантната пасторална комедия на Корней у Молиер. Като се връща към някои от елементите, които Корней е открил и разработил в ранните си комедии, Молиер ги разработва в рамките на своята оригинална и творческа авторска концепция за комичния театър, придава им ново, актуално и съзвучно с общата му драматична концепция съдържание и експресии.

Въпреки ранните новаторски реализации на Корней в полето на комичния театър комедията продължава да се приема за второстепенна театрална форма чак до Молиер. Едва Молиер развива и обогатява комичните театрални форми дотолкова, че днес широката публика свързва класицистичната комедия основно и само с него в представите си – въпреки несъмнените приноси на Корней за нейното развитие през 30-те години на века.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Arnould 1970 : Arnould, Louis. Racan (1589–1670) Histoire anecdotique et critique de sa vie et de ses œuvres. Genève : Slatkine reprints.
- Barthes 1982 : Barthes, Roland, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt. Littérature et réalité. Paris : Seuil.
- Claveret 1637a : Claveret, Jean. L'esprit fort : comédie. Paris : F. Targa. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k73906p/f11.image.r=claveret.langFR>
- Claveret 1637b : Claveret, Jean. Lettre du Sr Claveret au Sr Corneille, soy disant autheur du Cid. Paris: [s.n.]. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k722384/f1.image>
- Claveret 1997 : Claveret, Jean. L'Esprit fort : comédie. Publié avec une introduction et des notes par Colette Scherer. Genève : Droz.
- Corneille 1650 : Corneille, Pierre. Dédicace de Don Sanche D'Aragon. http://www.idt.paris-sorbonne.fr/corpus/details.php?table_name=idt&function=details&where_field=id&where_value=141 consulté le 22/2/2017.
- Corneille 1660a : Corneille, Pierre. Discours de l'utilité des parties du poème dramatique. http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition_prose.php?t=../theorie/CORNEILLE_UTILITEPOEMEDRAMATIQUE.xml consulté le 6/2/2017.
- Corneille 1660b: Corneille, Pierre. Discours des trois unités d'action de jour, et de lieu. http://www.theatre-classique.fr/pages/theorie/CORNEILLE_TROISUNITES.HTM consulté le 9/9/2016.
- Corneille 1664 : Corneille, Pierre. Le théâtre de P. Corneille, revu par l'auteur. Partie 1. Éditeur : G. de Luynes (Paris) 1664. Цитатите в студията използват електронното издание на адрес https://www.ebooksgratuits.com/ebooksfrance/corneille_pierre_theatre_complet_i.pdf, последно консултирано на 22.2.2017 г.
- D'Aubignac 1657 : Aubignac, François Hédelin (abbé d'). La pratique du théâtre : œuvre tres-necessaire a tous ceux qui veulent s'appliquer à la composition des poèmes dramatiques. Chez Antoine de Sommaville (À Paris), 1657. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k107980n/f66.item> consulté le 26/1/2017.
- Du Ryer 1636 : Du Ryer, Pierre. Les vendanges de Suresne. Paris: A. de Sommaville. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k712037> Цитатите използват електронното издание на адрес http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/DURYER_VENDANGESDESURESNE.pdf, последно консултирано на 13.2.2017 г.
- Furetière 1690 : Furetière, Antoine. Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts... ([Reprod.]) / par feu Messire Antoine Furetière. Ed. A. et R. Leers (La Haye) A. et R. Leers (La Haye) A. et R. Leers (La Haye) 1690. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50614b/f658.image> и за бързи справки: http://www.lexilogos.com/francais_classique.htm consulté le 20/2/2017.
- Gilot, Serroy 1997 : Michel Gilot, Jean Serroy. La comédie à l'âge classique. Paris : Belin.
- Guichemerre 1972 : Guichemerre, Roger. La comédie avant Molière, 1640–1660. Paris : Armand Colin.
- <http://www.idt.paris-sorbonne.fr/> Сайт на проекта „Идеите на театъра“ под ръководството на Марк Вюйермоз, който предлага достъп до праговите текстове (паратекстовете) във френските, италианските и испанските пиеси от XVI и XVII век. Последно консултиран на 22.2.2017 г.

- Lebon 2014 : Lebon, Stéphanie. La comédie française : évolution et influences des origines jusqu'au XVII^{ème} siècle. Dans : Revista de Linguas Modernas, N° 20, 2014, pp. 99–131.
- Les Cinq auteurs 1638 : Boisrobert, François de, Corneille, Pierre, Rotrou, Jean de, Colletet, Guillaume, L'Estoile, Claude de. La comédie des Tuilleries. Paris: A. Courbé. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71841f/f1.image.r=les+%22cinq+auteurs%22.langFR>
- Mairet 1631 : Mairet. La Silvanire, ou La morte-vive, du Sr Mairet, tragi-comédie pastorale... avec les figures de Michel Lasne. Paris: F. Targa. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56098141/f2.image> consulté le 25/2/2017
- Picciola 2002 : Picciola, Liliane. Corneille et la dramaturgie espagnole. Tübingen : Gunter Narr Verlag.
- Rotrou 1635 : Rotrou, Jean de. La Diane comédie. Par le Sieur Rotrou. Dédiée à Monsieur le comte de Fiesque. A Paris, chez François Targa, au premier pillier de la grand'salle du Palais, devant la chappelle au Soleil d'or. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86221269/f1.image>
- Scherer 1983 : Scherer, Colette. Comédie et société sous Louis XIII. Corneille, Rotrou et les autres. Paris : A. G. Nizet.
- Viala 2016 : Viala, Alain (sous la dir. de). Le théâtre en France. Paris: PUF (Quadrige manuels), 2e édition.
- Хаджикосев 2013 : Хаджикосев, Симеон. Западноевропейска литература. Част втора. Барок – Класицизъм – Просвещение. София, Сиела, 2013 (трето издание).