

## НАКАЗАТЕЛНИ ПРАКТИКИ В РОМАНА НА АЛЕКСАНДЪР ДЮМА ГРАФ МОНТЕ КРИСТО

*Теодора Стоянова*  
*Институт за литература, БАН*

## PUNITIVE PRACTICES IN ALEXANDRE DUMAS' NOVEL *THE COUNT OF MONTE CRISTO*

*Teodora Stoyanova*  
*Institute of Literature, BAS*

*The count of Monte Cristo* presents various forms of punishment, torture and executions. These forms are viewed as an opportunity for the character to approach death and to change his own perceptions of the court, human guilt and justice. Edmond Dantes accepts to be a judge for all who are responsible for his punishment. The novel contains the main question: “Is vengeance enough for the man who wants to be requited or is it as painful as injustice?”

**Key words:** *punishment, torture, execution, court, justice, vengeance, retribution, Alexandre Dumas, “The Count of Monte Cristo”*

В опитите за дефиниране на обществените процеси се изказват твърдения, че хората от нашето общество са станали „поцивилизовани“ отпреди или че хората от другите общества са „по-нецивилизовани“ (Елиас 1999: 7). Но тези категоризации са неуместни, защото всяка една отделна култура функционира чрез самостоятелен механизъм на развитие и е носител на самобитна система от ценности и представи, които я диференцират и определят. Колкото и да са различни, отделните култури притежават една характеристика, която ги обединява и сродява, а именно – способността им да се развиват, и именно промяната се определя като степен на цивилизованост (пак там: 8). За да се изследват тези процеси, е необходимо отделните съставляващи ги елементи (индивид и общество) да бъдат погледнати преди всичко в своята взаимосвързаност. Те не се визират като непроменливи, а по-скоро като различни аспекти на едно и също дългосрочно развитие (пак там: 11). Интимният, близкият, изключителният съвместен

живот се възприема като живот в общността, а обществото от своя страна е публичността (Тьонис 1998: 132 – 133). Отношението между „индивид“ и „общество“ се гради върху две различни категории, които първоначално съществуват отделно и които впоследствие се „взаимопроникват“. Оформят се две опозиции: личност – общество и личност – личност, като и в двете е заложено противопоставянето между отделния индивид и другия. Относно въпроса за определението на човешкото се оказва, че социалното измерение, животът с другите невинаги се схваща като необходим за личността. Човечеството е раздвоено между две състояния. В единия случай се придържа към определени норми на поведение, които оплитат човешкото същество в мрежата на социалните взаимоотношения, а в другия възприема задълженията към обществото и връзките с него като бремене, от което трябва да се отърси, тъй като се стреми към автархия, към самодостатъчност (Тодоров 1998: 10 – 11). Именно поради това раздвоение се стига до нуждата от институции, които да кодифицират отношенията на отделната личност със социума и до поставянето на санкции, които да контролират спазването на определените норми. Основен способ за организираността на обществото се явява наказанието. Но то невинаги довежда до подобряване на живота на общността, а често е само средство за осъществяване на контрол, който обслужва интересите на самите институции. В историята на наказателната система се наблюдават фундаментални промени, които са най-ярко изразени в отношението „тяло – наказание“. Наредбата от 1670 година, която ръководи чак до Революцията основните форми на наказателната практика, предписва наказанията: „смърт, изтезания при ограничени доказателства, временна каторга, камшик, тържествено признаване на вината, заточение“ (Фуко 1998: 36). Извършването на тези наказателни актове предполага определена церемония и се явява не за да се обоснове „допълнителната власт“, към която се стреми личността на владетеля, а за да се узакони „липсата на власт“ у обикновения човек (пак там: 34 – 37).

Всички тези процеси получават своите репрезентации в литературата, която винаги е била огледало на дори умело прикрити недъзи в човешката психика. Една от върховите прояви на разрыв между институция и отделна личност е културно-историческата епоха на Романтизма. Новото изкуство от началото на XIX век се противопоставя на рационализма от XVIII век, но в същото време корени своите основи именно в него чрез подривното действие на сантименталните антирационалистически тенденции. Романтизмът е израз на разочарованието от ограничеността на просветителския рационализъм (Хаджикосев

2005: 63 – 64). В началото на XIX век във Франция малка група млади писатели начело с Виктор Юго, към които впоследствие се присъединява Александър Дюма, прокарват идеите на Романтизма, чрез което демонстрират своя протест срещу суровите норми на литературния класицизъм (Андреев 1974: 276). Романтизмът бележи нов етап в литературното развитие под знака на антитрадиционализма: алтернатива на по-рано безусловно приеманата универсална норма се явява мислещият човек. Основна естетическа ценност за Романтизма е творческият субект, разбиран като проява на гениалност. В пряка връзка с тази ценностна преориентация е и специфичният пиетет към въображението. Освен това романтическият творец вярва в универсалността на своята визия за света, което определя желанието му за въздаване на ред и справедливост във всемирен мащаб (Протохристова 2004: 53 – 54). Тези стремежи обособяват романтическия персонаж като носител на собствена визия относно кодифицираните норми. Вследствие на разрива между него и действителността самотата се оказва сред основните му състояния. Тя, от една страна, е негово проклятие и в същото време е изпитание за надарената личност, която се идентифицира с фигурата на аутсайдера. Трансформация на мотива за самотника е благородният разбойник (престъпник). Бягството от обществото се пресъздава и чрез образа на изгнаника (или скитника), който се прекрива и с този на пътешественика. Когато е лишен от възможността да пътува, романтическият персонаж се затваря в себе си. Така се оформя и фигурата на затворника. При Романтизма затворникът не може да бъде престъпник, той е човек, на когото свободата е несправедливо отнета (Хаджикосев 2005: 75 – 79). Чрез налагането на тези фигури се обособяват и предпочитаните топови на Романтизма (островът, замъкът, затворът) като алтернативни на ежедневните пространства убежища. Променената гледна точка към престъпника и затвора неминуемо довежда и до промяна в представата за справедливостта на институциите, които налагат съответните наказания. В литературата на Романтизма се появяват творби, които представят несъответствието между вина и поставена присъда. Всички тези творби представляват вариантни проявления на инвариантни механизми, а именно – употребата на насилие върху отделната личност като способ за поддържане на контрола от страна на управляващите институции. Подобно несъответствие между вина и наказание се открива и в романа на Александър Дюма-баща „Граф Монте Кристо“.

Творбата представя художествени репрезентации на различни наказателни практики, техники за изтезание и отнемане на живот. Актът

на екзекуцията е видян като доближаване до смъртта, което трансформира представите на героя относно адекватността на съдебната институция спрямо изконните човешки права. Отговорността за достигането на земна справедливост е съсредоточена в ръцете на отделната личност, което поставя героя в ситуацията на демиург и субект, раздаващ правосъдие. Творбата поставя и въпроса дали отмъщението като генератор за активност е достатъчно, за да доведе човека до желаното възмездие, или е също толкова болезнено, колкото отнетата чест.

Действието на творбата се развива по време на историческите събития от 1815 – 1838 г. (от непосредствено преди Стоте дни до царуването на Луи-Филип) във Франция, Италия, острови в Средиземно море и Ливан. В основата на сюжета стои реалната история на младия общуващ Франсоа Пико, взета от петия том на съчинението на Жак Пьоше „Записки, извлечени из архивите на парижката полиция“ (Мороа 1967: 225). В повествованието на Дюма Франсоа Пико се трансформира в художествения образ на Едмон Дантес. Арестът на героя е в резултат на клеветяване от страна на неговите съперници Данглар, Кадрус и Фернан. Написаният донос, че Дантес е бонапартистки агент, е неверен и с корисни цели. От друга страна, е свидетелство за политическите размирици в съответния исторически момент (1815 – 1838). Съдът арестува и дискриминира хора заради политическите им възгледи и пристрастия, което поставя под съмнение представата за неговата справедливост. Самият Александър Дюма е известен с ненавистното си отношение към съдийското съсловие (Андреев 1974: 265). След клеветяващия донос следва арест на Едмон Дантес, придружен с разпит, осъществен от помощник кралския прокурор Вилфор. След събирането на сведения се установява, че доносът е клевета. Първоначално Вилфор приема и уличаващото бонапартистко писмо, което младият Едмон получава от болния капитан Льоклер и предава на маршала на остров Елба като доказателство, което не потвърждава неговата вина. Но впоследствие прокурорът се отказва от обективност, като позволява лични причини да определят избора му на присъда. След като разбира, че писмото, изпратено от маршала по Дантес в Париж, е адресирано до собствения му баща, господин Ноартие, Вилфор прави непрофесионално нарушение на закона: той изгаря писмото, което се явява важна улика в разследването, и изпраща Дантес в замъка Иф – „държавен затвор, предназначен само за големи политически престъпници“ (Дюма 1965: 81). Затворът е наказателна практика, която лишава осъдения от най-изконното му право – правото на свобода. Ограничението е физическо, но то има и въздействие върху психиката на затворника. Тъм-

нината и лошите условия на живот не убиват героя, но променят качествената му характеристика. Когато влиза в затвора, той е едва на 19 години, а излиза чак на 33-годишна възраст. Числото 33 е натоверено със сакралната символика на Светата Троица. Също така е препратка към Христовата възраст. Затворът представлява фаза на преход от едно състояние на героя в друго. Според изследването на Виктор Търнър „Ритуалният процес“ всички обреди на прехода или „преминаването“ са белязани от три фази: отделяне, предел (или лимен, означаващо „праг“ на латински) и събиране. Първата фаза (отделянето) обхваща символното поведение, обозначаващо откъсването на индивида от групата, от фиксираното и по-рано място в социалната структура, от съвкупността на нейните културни условия. През междинния „лиминален“ период характеристиките на ритуалния субект (преминаващия) са двусмислени: той преминава през културната реалност, която има много малко или почти нищо общо с миналото и бъдещото състояние. В третата фаза (повторното събиране или включване) преходът е изразходван (Търнър 1999: 95). Арестът на Едмон Дантес го поставя в първата фаза на прехода (отделянето). Времето, прекарано в замъка Иф, представлява лиминалната му фаза. Лиминалността често се сравнява със смъртта, с пребиваването в утробата, с невидимостта, с бисексуалността, с дивото и със слънчевите или лунните затъмнения. Поставените в лиминална фаза индивиди не притежават нищо. Няма статус, няма собственост, отличителни белези, светско облекло, сочещо ранг или роля. Поведението им обикновено е пасивно и смирено; те трябва безусловно да се подчиняват на наставниците си и да приемат тираничните наказания, без да се оплакват. Сякаш са сведени до първично еднородно състояние, за да бъдат моделирани наново и надарени с допълнителни сили, които ще им позволят да се справят с новото си положение в живота. Помежду си те развиват силно другарство. Светските различия по ранг и статус изчезват (Търнър 1999: 96). Наставник на Дантес в затвора се явява абат Фариа, благодарение на когото той успява да излезе на свобода, да открие скритото съкровище и да се включи в следващата фаза – тази на съединението с общността (*communitas*), но с вече променено социално положение. Движението от по-нисък към по-висок статус преминава през чистилището, където е нулевата фаза на статуса. Едмон Дантес променя и името си на граф Монте Кристо, с което още повече засилва представата за новото си място в обществото и трансформираната си нравствена същност. Връзката с абат Фариа се осъществява чрез прокопаването на тунел между килиите на затвора, което метафорично се осмисля като осъществява-

нето на връзка между отделните индивиди. Ако при романа на Александър Дюма тази връзка между затворниците довежда до благоденствие и променен статус, в една по-късна трансформация на този мотив в „Покана за екзекуция“ на руския творец на XX век Владимир Набоков довежда до представата за абсурд и обреченост на съществуването. В килията на затворника Цинцинат през тунела прониква не спасител, а самият ръководител на смъртното му наказание – м'сю Пиер.

Преживял метафизичното си умиране в лиминалната фаза, Едмон Дантес не изпитва страх от смъртта, което му позволява непрекъснато да се доближава и вглежда в нея. В разговора си с Албер и Франц в Рим граф Монте Кристо демонстрира задълбочено познаване на начините за екзекуции. На въпроса, зададен от Франц, относно чувствата, които изпитва по време на наблюдението на екзекуцията, граф Монте Кристо посочва: „Първото чувство беше отвращение, второто безразличие, третото любопитство“ (Дюма 1965: 416). Погнусата, предизвикана от отнемането на живота от материята и превръщането ѝ в нежива, в литературата на Романтизма е представена като естествен протест спрямо този акт. Тази реакция на отвращение в литературата на екзистенциализма през XX век ще се превърне в синоним на самото съществуване, изпълнено с безсмислие и абсурд („Погнусата“ на Жан-Пол Сартър). През възприятията на граф Монте Кристо отвращението и безразличието обаче не съвпадат, а са представени като следходни – погнусата води до безразличие. Безразличието се характеризира като застои в когнитивното развитие на героя. Актът на екзекуцията обаче се явява фактор, който провокира процесите на търсене и опознаване, които превръщат героя в *homo ludens* (играещ човек). През третата фаза на развитие героят стига до утвърждаване на собствена позиция относно живота и смъртта:

В живота има само една важна грижа – това е смъртта; е, добре, няма не е любопитно да се проучи по какви различни начини душата може да напусне тялото и как според характера, темперамента и дори според местните нрави отделният човек отминава в небитие? Лично аз мога да ви уверя в едно – колкото повече хора сте виждали да умират, толкова по-лесно ви се струва да умрете; а според мене дори когато е мъчение, смъртта не е изкупление (Дюма 1965: 416).

Тази насока на разсъждение довежда и до възгледите на героя относно земния съд и неговата справедливост, до отмъщението, което е представено като отговорност на самия индивид. Институциите са видени като неспособни да дадат на отделната личност възмездие,

което заслужава. Отмъщението е представено като двигател за активност на героя, носител на културата на честта, задължаваща го сам да възстанови нарушения от обществените институции морален ред:

Ако някой човек би погубил в нечувани мъчения и безкрайни изтезания баща ви, майка ви, любимата ви, с една дума – някое същество, чието изтръгване от сърцето оставя там вечна пустота и неизцерима рана, смятате ли за достатъчно възмездието на обществото, когато острието на гилотината пререже основата на тила от трапецовидните мускули на убиеца и този, който ви е причинил години поред душевни страдания, е изпитал няколкосекундно физическо страдание? (Дюма 1965: 416 – 417)

Тези размисли за отмъщението и възмездието са осъществени в атмосферата на предстоящите екзекуции, които са явяват генератор за активност и мотивация на героя. Репрезентирани са екзекуциите с гилотина и пребиване с топуз. Те са представени през погледа на Албер, Франц и граф Монте Кристо в карнавала в Рим. Екзекуциите са част от карнавалните тържества и притежават церемониален и зрелищен характер:

Колкото повече приближаваха към Пиаца дел Пополо, толкова тълпата ставаше по-плътна, а над главите се виждаха две неща: обелискът с кръст на върха, издигнат наред площада, а пред обелиска, точно в пресичането на трите улици – [...] двете горни греди на ешафода, между които лъщеше извитата стомана на *mandaia*-та (итал. – нож на гилотина) (Дюма 1965: 423)

Повествованието старателно запознава читателя с характерните елементи от наказателната практика:

[...] римската *mandia* е изработена почти по същия модел, какъвто има и нашето средство за умъртвяване. Само че ножът, който пада откъм вдлъбнатата си страна, не се спуска толкова отвисоко (Дюма 1965: 423 – 424).

Екзекуцията е представена като спектакъл от сферата на квази-ежедневното за зрителите и в същото време като ежедневие за изпълнителите ѝ:

Двама души, седнали на подвижната дъска, върху която полагат осъдения, обядваха [...] с хляб и наденички; единият повдигна бутилката на другаря си; бяха двамата помощници на палача (Дюма 1965: 424).

Храненето като една от най-изконните и естествени нужди е осъществено в атмосферата на екзекуцията, което изключва наличие-

то на отвращение от страна на участниците. Липсата на ужас и потрес от смъртта е присъща и на тълпата от зрители:

Много жени държаха на рамене децата си. Тези деца имаха най-добро място – издигаха се с цяло тяло над тълпата. [...] вместо тишина, каквато се налагаше от тържествеността на зрелището, от тълпата се надигаха страшна врява, съставена от смехове, освирквания и радостни викове; [...] за народа екзекуцията беше чисто и просто начало на карнавала (Дюма 1965: 424).

Наказателният процес протича през няколко етапа:

Най-напред вървеше братството от покаяници, облечени в чували с прорези само за очите, всеки със запалена свещ в ръка; начело беше водачът им. Зад покаяниците следваше висок мъж, облечен само с един платнен панталон, с голям нож в ножница от лявата страна; на дясното рамо носеше тежък топуз. Този беше палачът. Обут беше в сандали, привързани с въже. Зад палача, по реда на екзекутирането, вървяха най-напред Пепино, след него Андреа. [...] Нито единият, нито другият от осъдените беше с вързани очи. [...] И двамата осъдени целуваха от време на време разпятието, което изповедникът им поднасяше (Дюма 1965: 424 – 425).

При помилването на единия от осъдените, Пепино, тълпата подкрепя това решение и се явява като втори съдник в процеса. Другият, който не е помилван, проявява агресия, което настройва тълпата спрямо него. Тя започва да скандира: „Смърт“. Екзекуцията с топуз е осъществена, което дава изява на най-тъмните страни на човешките страсти за унищожение и перверзии:

Двамата помощници бяха пренесли осъдения на ешафода и там въпреки неговите усилия, хапания и викове го бяха принудили да коленичи. През това време палачът бе застанал от страни с готовия топуз; после по даден знак помощниците се отстраниха. Осъденият се опита да стане, но преди да успее, топузът се стовари върху лявото слепоочие; чу се глух, тъп звук, удареният се строполи като вол по очи, после се преобърна изведнъж по гръб. Тогава палачът захвърли топуза, извади ножа от пояса си, заби го с един удар в гърлото, скочи на корема и почна да тъпче с нозе. При всеки нов натиск от гърлото на осъдения бликваше висока струя кръв (Дюма 1965: 428).

Зрелището на екзекуцията се превръща за граф Монте Кристо в предизвикателство, пробуждащо у него някакви тъмни, чудовищни сили:

[...] графът изглеждаше невъзмутим. Нещо повече, лека руменина се мъчеше сякаш да избие под болезнената бледост на бузите му. Ноздрите му



се разширяваха като у хищник, надушил кръв, а зад полуотворените устни се съзираха белите му зъби, малки и остри като у чакал (Дюма 1965: 425).

Героят е погълнат от жаждата за мъст и насилието, демонстрирано в екзекуциите, мотивира желанието му да достигне възмездие. Той предизвиква смъртта на своите врагове, които го наклеветяват и заради които е затворен в замъка Иф – Данглар, Кадрус, Фернан и Вилфор (Фернан се самоубива, Вилфор полудява, Данглар умира от глад в затвора), но противно на очакванията отмъщението не му носи облекчаващото чувство на възмездието, което жадува. След като умира синът на Вилфор, граф Монте Кристо прозира разрушителните последици, които отмъщението са причинили:

В ръцете си държеше детето, което никакви усилия не успяха да съживят. Застана на едно коляно и го сложи благоговейно до майката, с глава на гърдите ѝ. [...] видя Вилфор да копае яростно пръстта сред наобиколилите го слуги [...] И сякаш се страхуваше да не би стените на прокълнатия дом да се сгромоляшат върху му, изхвъркна на улицата и за пръв път се усъмни дали е имал правото да стори това, което е направил (Дюма 1966: 583).

Преживяното страдание от ужасите на извършеното отмъщение трансформира героя от позицията на демиург, раздаващ правосъдие, в смирен и подчинен на извънположени спрямо личността му трансцендентални сили.. Затова и последните думи, които отправя в писмото си към Максимилиан, вече не са трудни за произнасяне:

Кажете на ангела, който ще бди за живота Ви, Морел, да мисли понякога за човека, който се помисли за миг – като Сатаната – равен на бога, но разбра с истинско християнско смирение, че само бог е върховното могъщество и безгранична мъдрост. [...] на този свят няма нито щастие, нито нещастие, има само сравняване между едно състояние и друго. [...] Само който е изпитал безгранична злочестина, може да изпита безгранично щастие. Човек трябва да е пожелал да умре, Максимилиан, за да разбере колко е хубав животът (Дюма 1966: 650).

Героят на романа „Граф Монте Кристо“ многократно се доближава до смъртта (метафоричното му умирање в ситуацията на самота и изолация в замъка Иф, екзекуциите, които наблюдава, както и смъртта, която самият той причинява). Тези процеси се оказват действащ механизъм, който довежда героя до възможност за осъществяване на саморефлексия и самоопределяне. Прозренията, до които дости-

га чрез доближаването и изживяването на смъртта, му позволяват да предефинира същностите в своята представа за света и да очертае своите параметри в съществуващото. От егоцентрична насоченост той преминава в теоцентрична насоченост, като прехвърля отговорността за собственото си съществуване на независещи от него трансцендентални сили. Героят заменя отмъщението като най-силен генератор за активност с друг, много по-мощен механизъм за справяне с действителността – надеждата. Неслучайно романът завършва с неговото заминаване, обвързано със символиката на пътя като израз на търсене, и със заветните думи: „Чакай и се надявай!“ (Дюма 1966: 651).

Репрезентираните в творбата на Дюма екзекуции влизат в междутекстово единство с творбата на Виктор Юго „Парижката Света Богородица“. Дюма и Юго поддържат близки контакти. Дюма е приет от семейството на Юго, но между тях протичат парадоксалните процеси на съперничество и приятелство (Мороа 1967: 99). В „Парижката Света Богородица“ също е налице несъответствие между постановените присъди и реалната вина на обвиняемите. Престъпленията, за които са постановени наказанията, са само претекст, който цели да прикрие съвсем други подбуди – характеропатия на духовенството, нетолерантност и суеверие, насаждащи страх у населението.

Есмералда също като Едмон Дантес е жертва на дискриминация, но ако в романа на Дюма антихуманната агресия има политически характер, в „Парижката Света Богородица“ тя е етнически обусловена. И двамата герои са изместени в периферията на общността, като са представени главно в своята маргиналност и различност спрямо колектива. И Едмон Дантес, и Есмералда се вписват във фигурата на затворника. През Романтизма престъпникът е насправедливо обвинен аутсайдер, който намира в затвора убежище от враждебния свят. Но колкото и сходни да са наказателните практики, приложени върху героите, налице са значителни разлики в механизмите на съдебните процеси. Разпитът на Едмон Дантес минава без прилагане на насилие, докато, за да получат признание от Есмералда, съдебните пристави я водят в подземията на Париж. Героинята на Юго е подложена на изтезание с ботинката, осъществено от палача Пиера Тортр:

Палачът и лекарят пристъпиха едновременно към нея... Обкованите с желязо дъски пристегнаха крака ѝ и той изчезна под страшния уред (Юго 1988: 350).

Полученото по този начин признание изпраща Есмералда на съд. На съд е изпратен и другият несправедливо обвинен герой на „Парижката Света Богородица“ – Квазимодо. Поради покорството си спрямо Клод Фроло той става обвиняем по делото за нападение на циганката. Съдебният процес срещу Квазимодо е абсурден – ситуацията, в която глух съдия разпитва глух обвиняем е символична репрезентация на невъзможността за междуличностна комуникация, която ще се доразвие в екзистенциалистките идеи на XX век. Съдът, пред който са изправени Есмералда и Квазимодо, поддържа илюзорната представа, че на отделната личност се полага справедлив процес и тя може да бъде спасена. В действителност това е само демонстрация на търсене на справедливост, но не и реална защита на човешките права. Обречеността на Едмон Дантес се състои в това, че той дори не получава съдебен процес, а директно е изпратен в затвора – в замъка Иф. Тези два топоса се преплитат в романтичните представи за убежище и спасение. В замъка Иф Едмон претърпява метафизическа смърт, която се явява възможност за регенерация и промяна на статуса, но Есмералда е осъдена на физическа смърт чрез обесване. За романтичния герой смъртта също е своеобразна форма на спасение от земното битие.

Екзекуцията на Есмералда в „Парижката Света Богородица“ също влиза в междутекстови единства с репрезентираните екзекуции в романа на Дюма. Изпълнението на смъртната присъда при Юго протича през три етапа. Първо водят Есмералда с каруца до Гревския площад пред погледите на тълпата зрители. След това до нея идва свещенослужител, който изисква последната ѝ изповед, и накрая я водят до бесилката, където палачът изпълнява присъдата. Наказателният процес на Пепино и Андреа в романа на Дюма също протича през няколко етапа, като присъствието на религиозната институция е също толкова осезаемо. Съдът се подхранва от религиозната вяра на обществото и взаимнообвързаността между тези две системи се превръща в много силен властови инструмент за управляващите институции. Оказва се, че факторът с най-малко значение при постановяването на определена присъда е реалното провинение на подсъдимия.

Виктор Юго и Александър Дюма репрезентират в романите си различни епохи. От позицията на човека от XIX век Юго в „Парижката Света Богородица“ представя преломния момент на прехода от Средновековие към Ренесанс. А романът на Александър Дюма представя историческите събития от епохата на Романтизма, към която самият той принадлежи. И двете репрезентирани епохи представят човека като неспособен да противостои на институциите. Въпреки явна-

та дискриминация романтичният герой продължава да вярва в постигането на висша справедливост, която не се определя от земните конвенции. Дори и след като осъзнава своята неравнопоставеност спрямо управляващите институции, той се опитва да им противостои. Именно борбата с несправедливостта се превръща в смисъл за човешкото съществуване.

## ЛИТЕРАТУРА

- Андреев 1974:** Андреев, К. *Търсачи на приключения*. [Andreev, K. Tarsachi na prikluyчениya.] София: Народна младеж, 1974.
- Дюма 1965:** Дюма, Ал. *Граф Монте Кристо*, т. I. [Dumas, Al. Graf Monte Kristo, t. I.] София: Народна младеж, 1965.
- Дюма 1966:** Дюма, Ал. *Граф Монте Кристо*, т. II. [Dumas, Al. Graf Monte Kristo, t. II.] София: Народна младеж, 1966.
- Елиас 1999:** Елиас, Н. *Относно процеса на цивилизация*, том I. [Elias, N. Otnosno protsesa na tsivilisatsiya.] София: Атика, 1999.
- Мороа 1967:** Мороа, А. *Тримата Дюма*. [Maurois, A. Trimata Dumas.] София: Народна младеж, 1967.
- Протохристова 2004:** Протохристова, К. *Западноевропейска литература. Съпоставителни наблюдения, тезиси, идеи*. [Protohristova, K. Zapadnoevropeyska literatura. Sapostavitelni nablyudeniya, tezisi, idei.] Пловдив: Летера, 2004.
- Тодоров 1998:** Тодоров, Цв. *Живот с другите. Опит по обща антропология*. [Zhivot s drugite. Opit po obshta antropologiya.] София: Наука и изкуство, 1998.
- Търнър 1999:** Търнър, В. *Ритуалният процес*. [Turner, V. Ritualniyat proces.] София: Лик, 1999.
- Тьонис 1998:** Тьонис, Ф. *Общност и общество*. [Tönnies, F. Obshtnost i obshtestvo.] // *Извори на социологията*. Под ред. на Г. Фотев. [Izvori na sotsiologiyata. Pod red. na G. Fotev] Стара Загора: Идея, 1998, 132 – 157.
- Фуко 1998:** Фуко, М. *Надзор и наказание. Раждането на затвора*. [Foucault, M. Nadzor i nakazanie. Razhdaneto na zatvora.] София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1998.
- Хаджикосев 2005:** Хаджикосев, С. *Западноевропейска литература*, т. III. [Hadzhikosev, S. Zapadnoevropeyska literatura, t. III.] София: Сила, 2005.
- Юго 1988:** Юго, В. *Парижката Света Богородица*. [Hugo, V. Parizhkata Sveta Bogoroditsa.] София: Народна култура, 1988.