

Художня парадигма Гоголя, заснована на фольклорних уявленнях українців, навпаки, не встановлює жодної межі між світом природи та світом людини. Вони тут органічно поєднані. Варто зазначити, що в творах Миколи Гоголя бачимо розрив людини з природним началом тільки при порушенні нею законів світобудови (як це сталося з «великим грішником» «Страшної помсти»). Для тих же персонажів, що органічно пов'язані з природою, навпаки, доступні всі її таємниці (приклад цього бачимо в «Травневій ночі або утоплений», коли відкривається таємний світ русалок). Аналогічні мотиви є і в китайській культурі, однак вони є пізнішим опрацюванням фольклорних сюжетів, відтак до них ми не звертаємось.

### ЛІТЕРАТУРА:

1. *Вовк Ф.* Студії з української етнографії та антропології // Сод. культура.–1990, № 1–7;
2. *Воропай О.* Звичаї нашого народу. – Мюнхен, 1958;
3. *Гоголь Н.В.* «Вий» и другие мистические повести. – Донецк: ООО ПКФ «БАО», 2007. – 320 с.;
4. *Грушевський М.* Історія української літератури: У 6 т., 9 кн. — Т. 1. — К.: Либідь, 1993. — 392 с.;
5. *Кобзев А.И.* О философско-символическом смысле образов природы в китайской поэзии // Проблема человека в традиционных китайских учениях. – М.: Наука, 1983. – С. 140-152;
6. *Лановик М.Б., Лановик З.Б.* Українська усна народна творчість: Підручник. – К., 2001;
7. *Савицкая Я.К.* Воплощение образа озера Сиху в стихотворениях китайских поэтов VIII–XX вв. // Культурно-языковые контакты. – Владивосток, 2000. – Вып. 3. – С. 229-238;
8. *Шекера Я.В.* Генеза та функціонування художніх образів у китайській поезії доби Тан (VII-X ст.) : дис... канд. філол. наук: 10.01.04 / Київський національний ун-т імені Тараса Шевченка. — К., 2006. — 295 арк.

### *Іванова-Гіргінова М., Рускова Е. (Софія, Республіка Болгарія)* Българската модерната драма по време на войните – синтез на естетически почерци

*Даний текст аналізує болгарську модерну драму, яка була створена у часи війн з 1912 до 1919 років, модерністами, такими як Вл. Мусаков («Далила»), Л. Стоянов («Томирис»), А. Страшиміров («Към слънцето-Отрешени») та ін., встановлює застосування синтетичного підходу, який паралельно використовує різні естетичні рівні – реалізм, символізм, сецесіон та експресіонізм – у побудові персонажів, простору, драматичної мови.*

**Ключові слова:** болгарська модерна драматургія, символізм, модерн, експресіонізм, синтез, країна.

*Данный текст анализирует болгарскую современную драму, которая была создана во времена войн, в 1912 – 1919 гг., модернистами, такими как Вл. Мусаков («Далила»), Л. Стоянов («Томирис»), А. Страшимиров («към слънцето-отрешено») и др., устанавливает применение синтетического подхода, который параллельно использует различные эстетические уровни – реализм, символизм, сецессион и*

*експрессионизм – в построении персонажей, пространства, драматической речи.*

**Ключевые слова:** *болгарский модернисткой драматургии, символизм, модерн, експрессионизм, синтез, страна.*

*The present text analyses the Bulgarian Modern drama written during the wars between 1912 until 1919 by modernists such as Vladimir Musakov (“Delilah”), Lyudmil Stoyanov (“Tomiris”), Anton Strashimirov (“To the Sun - Withdrawal from Life”) and others. It establishes the application of a synthetic approach that reveals the parallel use of different esthetic levels such as Realism, Symbolism, Secession and Expressionism, in the construction of characters, space and dramatic language.*

**Key words:** *Bulgarian modern drama, Symbolism, Secession, Expressionism, synthesis, mother country.*

В десетилетието на войните колкото и да е парадоксално модерната българска драма продължава своето развитие и намира нови модели на себеизказ. Една кратка хронология на създаденото в жанра през този период хвърля светлина върху натрупаната продукция и очертава основните модернистични линии в развоя. Тук бихме причислили следните пиеси: „Далила” на Вл.Мусаков, „Томирис” на Л.Стоянов, „Пленникът от Трикери” и „Омуртаг Хан” на К.Мутафов и „Към слънцето” [”Отрешени”] на Антон Страшимиров. Още в началото трябва да отбележим съществуването на известни затруднения относно точната датировка на сътворените в този период пиеси, тъй като в условията на война авторските биографии и съдби влизат в особен режим на функциониране. Например пиесата на Вл.Мусаков „Далила” е създавана в периода 1912-1915 според изследователите, а излиза през 1921. Не по-различна е и съдбата на Людмил Стояновата пиеса „Томирис”, датирана 1915-1920 и публикувана 1921. Пиесите на К.Мутафов също минават през изпитанията на войните: „Пленникът от Трикери” е написана през 1917 и поставена на сцената на 29 декември 1917, играна от пътуващата театрална група „Родина” през 1920. Текстът претърпява редакции през 1918 и през 1928 и след ново редактиране е окончателно отпечатан [4, 31-33-35]. Според наблюденията на театроведа Ромео Попилиев ”Омуртаг хан” е написана по „признанията на автора още през 1917г. и е приета от рецензентската комисия ( на Народния театър-б.н.) с уточнението да се изиграе след войната, защото съдържала някои песимистични нотки” [5, 114]. В контекста на сложния литературен живот на пиесите в условията на войната влиза и съдбата на Страшимировата пиеса „Към слънцето”, издадена за първи път през 1917. и с минимални промени публикувана отново през 1929 под заглавието „Отрешени” [7, 271]. Необходимо е да се изтъкне и фактът, че с изключение на К.Мутафов, останалите автори са преки участници във войните и по един или друг начин преживяват нейните травми, а Вл.Мусаков намира и своята трагична гибел в нея през 1916 г.

Кое е общото в изброените дотук творби? На първо мястото се откроява интересът към мита („Далила”), историческата легенда («Томирис», «Омуртаг

хан») и събитията от съвременната тогава история („Пленникът от Трикери”, „Към слънцето” [„Отрешени”]). Интерпретирането на посочените теми отключва философско-екзистенциалната проблематика за рода и националната идентичност, за генезиса на държавата и проблема за държавността, за своето и чуждото в годините на изпитания и кризис, за водача и масата, за рухналия национален идеал, за отчуждението и самотата, като резултат от времето на войната, за съдбата на човека в една история с неясни посоки. Художествената им обработка изпробва различните езици на модернизма в драмата от този период. Например Вл. Мусаков още с заглавието на пиесата си препраща към старозаветния мит за „Самсон и Далила”, но го интерпретира в контекста на силно изразената субективистична визия на модерността с преплитането на елементи от поетиките на символизма, сецесиона и отчасти на експресионизма. В един по-едър план можем да посочим отделни сегменти от действието, персонажната система, езика и образността в пиесата, които функционират в режима на отделните поетики. Например, персонажът на Самсон се разгръща в пиесата като антипод на библейския прототип. Той е своеобразен антигерой, снет е ореолът му на защитник на кауза и е акцентирано върху неговата страст към жената и мъжката му сила и гордост, качества, които го правят силно субективистичен образ. Разработката му е изцяло в руслото на модернизма с раздвоението на първичната му душа на разбойник и влюбен мъж, който остава пожертван, победен, измамен и унижен от любимата. А във финала на пиесата, който повтаря митичната сцена, персонажът се откроява със своята нечовешка сила и разрушава храма, символ на стария живот. Картината е апокалиптична и носи белезите на експресионистичния бунт на индивида срещу масата, както и неконтролируемата енергия на тълпата, пожелала смъртта на Самсон. Натоварени с експресионистичен заряд са и любовните сцените между Самсон и Далила, като еротиката е съсредоточена основно в езика, а не в действията. Ролята на Иссахара е да сътори, назове, обговори тази сецесионно поднесена еротика и така да затвърди и отключи асоциацията с древната хетера, с мотивите за златото и накитите, за алчността на красотата и за нейната цена. Езикът на страстта отвежда към популярната тогава книга на Ото Вайнингер „Пол и характер” и създава един демоничен, погубващ образ на сексуалния импулс. Иссахара е ключов персонаж в пиесата като подбудител и двигател на драматическия сюжет. В контекста на модернистичния прочит образът и е натоварен с различни функции: тя създава и управлява векторът на желанията у героите, разпалва страстта у Самсон и у Далила и моделира митологичния образ на хищната прелъстителка - „убиец на мъжете”, влюбени в нея. Образът на Иссахара функционира и в режима на другото Аз, на подсъзнанието на протагонистите, като рационализира и обговаря плана на несъзнаваното в тях. В този смисъл Иссахара се явява скритият режисьор на събития, едно от лицата на имплицитния автор, задаваща схемата на драматическия наратив.

Централен за пиесата е и персонажът на Далила, разработен с идеята за принадлежността и верността към племето и едновременно с това, натоварен с трагиката на дуализма в женската душа. Далила съвместява в себе си древният образ на прелъстителката и модерният образ на фаталната жена, открила любовта и готова да се пожертва за нея. Героинята се вписва формално в старозаветната схема, придържайки се към сюжета на библейския разказ. Но тя е изцяло модернистично конструирана, в чиято съдба отеква възел от културни асоциации, най-вече с образа на Саломе и неговите литературни версии, факт, отбелязан от изследователите [4, 31]. Възщност приликата със Саломе е само външно-събитийна, а вътрешно –психологическата мотивация в поведението на двете на героини е много различна и ги оттласква една от друга. Далила остава вярна на племето си с ритуалното „убийство” на врага Самсон и се превръща, по ирония на съдбата, в героиня за филистимяните, губи любовта на Самсон, а заедно с нея и душата си. Драматургичният финал илюстрира нейната метаморфоза, - откриването на автентичния Аз сред развалините на стария свят. Модернистичната трагика в образа и е детайлно разгърната. Ако се фокусираме върху сюжета откриваме най-малко три момента, които сигнализират за дълбинните и сложни процеси в психиката на Далила. Първият настъпва с прозрението за отчуждението от своите, в момента, в който героинята е разпъната между тълпата и любимия, обругавана от своите, проклината от ослепения вече Самсон и изгубила любовта му. Последвалата сцена в храма от трето действие показва цялата сложна смесица от противоречиви усещания, спрямо другите и себе си, изпитвани от Далила, които ескалират в едно сомнамбулно, екстазно поведение, излизащо извън контрола на разума. Тази кулминационна сцена е решена в духа на сецесионното не само със силата на екстатичните страсти, но и със стилизираната обработка на редица детайли. В психологическо отношение можем да посочим постоянната смяна на усещания и психически състояния у Далила. Към нея прибавяме еротиката, излъчвана от мъжете военачалници, целуващи плещите и шията на героинята, неестествената целувка на Далила на вързания Самсон, екзалтираната тълпа, която вика името и и очаква нейния танц. В сецесионната картина се вписва и образът на Иссахара, която чете драма на Далила и налива огън в изтерзаното и сърце. Стилизираното, детайлно разчленено и внимателно описано психологическо изстъпление се съпровожда от декоративната обработка на предметния свят. В него особен акцент придобиват накитите на Далила –огърлици, гривни, пръстени с рубини, контрастиращи със светлозелените и пръсти и нокти, с които героинята разкъсва украшенията в състояние на транс и изблик на бунт срещу старото статукво. Стилизирането продължава със сомнамбулното движение на Далила в тълпата, аплодирана и обсипвана с цветя. Кулминацията в сецесионната обработка на събитието настъпва с нейния танц в храма на бога Дагон, осветяван от светлината на факлите и коментиран от Иссахара, изцяло в духа на декадентската образност.

*„Ти чувах ли Самсон, тя танцува, долавяш ли нейните стъпки, пълзящи като змии*

*измежду звуковете на флейтите и систрите. Тя е гола. Съвсем гола.И безсрамно се кпне в погледите на хлядките мъже. Ти слушаиш ли как плещят нейните ръце по голите и меса.Нейната страст е изгорила дуишата и в едно с невинността, нежността и благочестието.Тя никога не е така танцувала. Навярно тия хляди жадни очи я опияняват. Алчността им я възбужда до самозабрава.Мисълта за очакващата я ноц нажезвава кръта и до пламване. Това е насмешка над теб. Нейният танц е ирония над твоята тъга” [2, 138].*

А финалът на пиесата затвърдява упоменатата вече сецесионна стилизация с разгръщане на следната картина. В развалините на храма, осветен от луната, се появява Далила, която се опитва да изрови тялото на мъртвия Самсон, дърпа го за ръката, „пада и става”, „гледа го дълго и изведнъж лудо захлупва лице върху него и го целува в кленч и сълзи” [2, 140]. Целувката с мъртвия се превръща в красноречиво доказателство за функционирането на сецесионното в организацията на драматическия текст. В контекста на модернизмите танцът на „Далила” е израз на екзистенциалния бунт на героинята срещу стария свят, който манипулира личността в името на своите цели. Както Самсон, така и Далила разрушава „храма” на любовта, в който с нея се търгува и не случайно маха ритуално/разкъсва всичките си накити и по този начин се разделя със старата си същност. Цялостната образност в пиесата е натоварена с дълбинни културни асоциации. Започва с мото от Еврипид за любовта като беда за човека. Към тази тема Мусаков прибавя и мотива за пагубната сила на красотата, която оправдава престъплението, мотив, наследен от античността, който в модерната българска литература има различни интерпретации – от Славейков и Яворов до Траянов и Йовков.

Пиесата на Л. Стоянов „Томирис”визира военната действителност чрез специфичната обработка на коцептите за родината,любовта и смъртта. В творбата функционира характерната за модернизма рамка, която затваря събитията между залеза и изгрева, между края на стария и началото на новия ден, семантична граница, натоварена с многозначна символика. Първата картина, описваща залеза чрез ремарките и цялостното действие, ни потапя в призрачно мистичен свят,изпълнен със зловонните изпарения на дълбоки блата, с болести, отчаяние и смърт, сред които живеят войните на хан Исперих. Описваният топос е характерен за символизма. В него войниците се движат като привидения, безнадеждни и унили, изправени през въпроса накъде да поемат: напред към новите земи, завоевания и плячки или назад към спокойствието и уюта на родните юрти. Финалът на текста извиква нова визия, в която изгрива слънцето като „исполински пожар на новия ден”, асоцииращо с овладяване на хаоса, с настъпване на просветление и с вземането на историческото решение за племето да поеме напред в търсене на нова Родина. „Пожарът на новия ден” е мотив, който отеква в различна степен в творчеството на Хр.Смирненски, Г.Милев и като цяло на представители на т.н „септемврийска поезия” и разгаря битките между различните естетически почерци и светогледи. Жанрът на Л.Стояновата пиесата „трагическа поема”сигнализира за символистическа знаковост, която в развитие на

действието ще поеме нови значения в себе си и познатата ни от символизма безизходна трагика ще се превърне в екзистенциална дилема на съзнателния избор на Аза. В началото на пиесата Исперих се появява с традиционните характеристика на символитичен герой *"като магесан призрак"*, *"човек обзет от треска"*, *"или от сън пробуден"*, изпаднал в безизходната на невъзможния избор: *"А в моята душа се сплитат с ярост/ безброй пътеки – никнат непрестанно/блудящи огньове – горят звезди/ на горестни поличби – аз съм цял/ обвързан от незнайната стихийност/ на утрешното Непознато.../ А аз не знам що искам..."* [6, 9]. Докато на финала на поемата виждаме хана преобразен, направил своя избор, принесъл в жертва любимата Томирис и готов да поведе масата напред в похода за нови земи. Решен в жанра на драматическата поема текстът отвежда към високия стил на литературния символизъм. Стиховата организация на пиесата, ритмиката и цялостната образност потвърждават основните белези на жанра-модел, разпознаваем и в драматическите поеми на Ем.Попдимитров, Ив.Грозев, Б.Дановски и др. В центъра на пиесата е положен образът на Томирис – име странно, екзотично и старинно. Символиката му отвежда към историческата легенда за могъща древна владетелка на масагетите, предводител на войската, извоювала победа за своя народ над персите, популярна в западноевропейското изобразително изкуство през ренесанса и модернизма (картините на Рубенс, Моро и др.). Л.Стояновата героиня запазва и преобръща заложената героична знаковост в името. В поемата тя функционира като сложен, модернистичен образ, съчетание на митологични значения и сецесионна образност. За разлика от легендарния прототип Томирис се явява от една страна архетип на душа на мъжа, олицетворение на родното, познатото, стойностното в неговата раздвоена душа (между своето и чуждото, старото и новото, дома, родните степи и блянят по примамливото и непознатото друго). В този план героинята управлява тълпата, подобно на митичната си предшественичка, чрез гласа на паметта и съвестта, които връщат войниците назад към традиционните стойности на рода и дома, на миналото и изоставената родина. В стила на модернизма Л.Стоянов, както и разглежданите в статията автори, проблематизира образа на родината като еднозначно понятие. Реалната родина отстъпва място на метафизичната родина, на бляна и утопията по идеала за Отечество\*. От друга страна образът и е натоварен с мистика и загадъчност. В пиесата функционира като пълнокръвен персонаж на любящата жена, чиято интуиция и подсказва драмата на хана и изхода от нея с разгръщане на мотивите за саможертвената любов. Културните асоциации отвеждат към магичната жена, приказно същество от света на фантастиката и мита. В ремарките героинята е описана

\* Механизмът на тази подмяна е изяснен от Димо Кьорчев в символистическия му манифест „Тъгите ни“.

като „приказно видение от хиляда и една нощ“;” *Всичко у нея: очи, уста, коси и стан, движения и походка дава илюзия на нещо свръхестествено*“; „гласът и звучи като странна и нечувана мелодия“; „фантастично съществуване, сякаш Лунна Мечта върху огледалото на леко вълнуващо се езеро“ [6, 13]. Стилът на ремарките подсказва за стилизиране и декориране на персонажа по посока на неговата дематериализация. Самите бележки са така декоративно обработени, че визуално функционират в режима на сецесионното. Например ремарките от 5-та сцена загатват за предстоящата смърт на персонажа чрез семантичната верига: „безпомощни ръце“ - „бледност на хризолитов камък“ - „умиращи ранени птици“ - като знаци на душата. В този план може да се отбележи и друга значеща линия на жената-жертва, асоциирана с образите луната-смърт: „мъртво кървав лунен диск“, „огнен кръг“ „ладия златна на смърници“ „от нея капе кръв“, „луната слиза все надолу като в гроб“ „луна с ханжар в сърцето“ [6, 26]. Цитираната символистична образност, съчетана със златото, работи в режима на сецесионното. В този стилосв подход е декорирана и другата половина в Душата на Исперих – изразена чрез гласа на кръвта и на пола. Непознатата, примамлива земя отвъд реката е символизирана от страстта по жената –амазонка, изкусителна и безумно страстна в битките и любовта. Нейният образ е конструиран в съзнанието на Хана изцяло в стилистиката на декадентското – като съдбовно влечение към непознатото, към еротиката и смъртта. В архетипния конфликт в душата му между съзнателното и подсъзнателното, символизирано от Томирис и непознатите „смугли жени“ побеждава демонът на желанието по неизпитаните наслади, страстта по чудното, екзотичното и непознатото. Образът на Хана в драматичната поема демитологизира героичната фигура на историческата личност. Исперих е конструиран като модерен герой, потънал изцяло в екзистенциални проблеми, изправен пред съдбовната дилема за избора. Непознатата земя го привлича неудържимо с първозданните енергии на Ерос и Танатос, на завладяването и екстаза. Себеразпознаването на героя минава през ритуалното убийство-жертвоприношение на любимата Томирис, символ на освобождаването на персонажа от оковите на миналото и поемане по новия път към непознатата, обетована земя, респективно към новото му Аз. Песента и танцът на Томирис, последен и отчаян опит на любимата да върне хана към себе си и родината, катализира решението на героя да заключи миналото в териториите на спомена и преживяното, да издигне ритуала на жертвоприношението в сакрален акт, да свърже в едно целувката и смъртта на любимата- ритуалната” жертва за бъдещите дни“ [6, 34]. Трагическата поема на Л. Стоянов интерпретира изконните категории като родина и род „свое и чуждо, познато и непознато като неразривна част от процесите на самопознание и идентичност на модерния драматически Аз.

От разглежданите дотук пиеси единствено драмата на А.Страшимиров „Към слънцето“ въвежда конкретиката на войната, която е разпластена в няколко нива. Посвещението насочва към паметта на загиналия през

Балканската война писател – Илия Иванов Черен\*, достатъчно красноречив факт за пряката връзка между творба и време. Първото ниво отвежда към езика на документа, на военните бюлетени, съдържащи сведения и факти от битието на войната, топография на военните сражения, очеркови разкази от фронтите кореспонденти. Прави силно впечатление изобилието на географски реалии, български топоними\*\*, влезли във военната ни история, които насищат текста с усещането за достоверност и документалност и не се срещат в нито една пиеса преди и след войните. Второто ниво въвежда спомените и преживяванията на участниците не само в настоящите войни, но и отправя поглед 40 години назад към делото на Шипка и славната епопея на освободителните битки от Руско-турската война. Като трето ниво можем да обособим изворите на пиесата: интернационални – съвременната немска опера “Die toten Augen” („Мъртвите очи“), която авторът гледа във Франкфурт през 1917 година по време на посещението на български писатели в Германия и истинската история, породила този сюжет, чието действие се разиграва в Италия; национални – прототип на бойните подвизи на Матей е синът на Иваница Данчев, другар на Ботев, а разказаните случки, вплетени в текста на пиесата, са реални достоверни истории, произтичащи от биографията на Страшимиров като военен кореспондент на всички български фронтови линии от десетилетието; и съкровено лични – преживяванията на писателя от „златните“ дни на младостта му, изнизали се в Казанлък.

Синтетичният подход, който наблюдаваме дотук в анализа на предходните драматургични текстове работи и в пиесата на Страшимиров като успоредява разнородни естетически редове, а именно реализъм, символизъм и сецесион в алхимичното конструиране на модернистичния изказ. Ако се върнем към двойното заглавие на пиесата и проследим семантичното отместване на първоначалното наименование „Към слънцето“ (1917) в „Отрешени“ (1929) става видима смяната на естетическия режим в текста. Отслабва символистичната образност и нараства сецесионната знаковост, чрез отчетливото присъствие на орнаменталността. Засилва се тягата към болезненото и неестественото в психологията на героите. В изкования изказ се разпознават литературно стабилизирани идиолекти на Вазов (в езика на персонажа на стария опълченец дядо Васил), Ботев и Яворов (в езика на офицера Матей-инвалид от войните). Не може да не се отчете странното съвпадение между семантиката на думата *отрешени*\*\*\* с етимологичния

\* Сътрудник на А.Страшимиров в сп. „Наш живот“.

\*\* Изброените топоними включват наименованията на реки, планини, планински върхове, градове, села, области

\*\*\* Българската пиеса изцяло повтаря действителните случки. В старобългарски език означава *отвързвам, развързвам*, а преносно „освобождавам“ по Старославянският словарь (по рукописям X-XI веков): Около 10 000 слов, Э. Благова, Р.М. Цейтлин, С. Геродес и др. Под редакцией Р.М. Цейтлин,

произход на понятието сецесион, от латинското съществително *secessio* в значение на откъсване, отделяне от цялото. Дванадесет години по-късно Страшимиров сякаш е сменил акцента с прехода от символистично натовареното заглавие *към слънцето* в посока на старинната дума *отрешени*, отвеждаща към отчуждение на Аза от света на другите и света на реалното.

Прологът на пиесата може да се разчете като сецесионен вход към действието, поради съдържащите в него елементи. Декорът представлява храм,заобиколен с цветни лехи и гробници на загинали в Руско-турската война. В стила на прилагания подход функционира високата фреквентност на старинната дума *гробница*, и *гробници* за означаване на гробовете на мъртвите.прологът, както и останалите действия изобилстват с наличието на флорална знаковост, с обилието на цветя в различни форми и в тази линия могат да се отбележат няколко аспекта на употребата им. Веднъж цветята са декор- „*цветни лехи*” (пролог); „*двор – розова градина*”, „*павилиончето е потънало в рози*” (1-во действие); вътрешен инериор - „*подставка с вази*” (3-то действие). На второ ниво цветята функционират в качеството на сценични предмети: букет от трендафили, който носи игуменката на манастира сестра Пелагия в дома на младите; гирляндите от рози, обвесени по завесите на прозорците в 3-то действие на пиесата. Третият аспект в употребана на флоралния мотив е мистическият: „*Ние ще украсяваме гробниците, Анна, необятните гробници, светилищата на земята ни. А! Ще ги превръщаме на градини с цветни лехи. И ще изпълниме чашиките на милиони цветя с псалми, които ще отекнат по цялото българско небе*” [7,229]. Цитираният пасаж, който се появява в пролога и в трето действие, извежда основната тема на пиесата за отрешените, отказали се от реалния живот и посветили себе си на възвеличаване на паметта на загиналите. Библейската знаковост превръща флоралния мотив в орнамент на една нова метафизическа реалност.Сценичното осветление идва от два източника: луната и осветения отвътре храм, поради „*нощното бдение за гинейците във войната,*” което само по себе си създава атмосферата на мистичен полумрак. Този фон засилва подчертаната медитативност в поведението на персонажите и препраща към душевните им преживявания. Няма друга модерна българска пиеса, в която персонажите да са подчинени на естетиката на осакатеното и болното. Протагонистът Матей е „*ранен в лицето инвалид*” „*с изкуствена челюст*”, „*при това с парализирана ръка*”, а Анна е сляпа по рождение „*със широко открити*”, и „*подвижни очи*” [7, 219-220]. Жените са в черни траурни дрехи и цялостната стилизация на пролога е решена под знака на религиозно-

---

Р. Вечерки и Э. Благовой Москва «Русский язык» 1994; вж. същото значение в Речник на българския език. съст. Н. Геров. т III 1899, стр. 425 ; според речника на остарели и редки думи означава *лишен- вж.* Пенка Радева, Ния Радева. Малък речник на остарели и редки думи в българския език. Изд. Слово, Велико Търново 1999, а в превод от руски език означава - *отчужден.*

мистичното. Финалният звън на църковната камбана и преминаващата процесия от богомолци рамкират въведението, функциониращо като своеобразна мистерия. Венчаването пред Бога на инвалида Матей и сляпата Анна в пролога не в името на живота, а в името на смъртта се възприема от игуменката като проява на чудото<sup>7</sup>.

Сецесионната образност прониква и в останалите действия на пиесата. Присъствието и е особено интензивно в описанието на войната с акцент към конкретния детайл, с метафоричните обобщения на преживяното и с метафизичните представи за отвъдното. Войната, страданието и смъртта са видени през естетиката на грозното, страшното и ужасяващото. Думите на Матей: *„ноктите на войната, които са впити в нас...под които ни изтичат кървите“*, визират образа на войната като хищна птица. Кръвта обагря цялата пиеса и участва в образуването на различни метафорични словосъчетания: *„ в кърви удавихме ние съзлите си, в кърви!“*; *„нашите удавени в кръв планини“*; *„кърваво се бих...“*, *„окървавена България...“* и т.н. В контекста на сецесионното попада и разказаната история с българската пианистка, завършила в Парижката консерватория, която свири военни маршове в Тутракан, по време на сраженията и става жертва на войниците, плякосващи домовете. Облечена като за празник, *„сомнабулна“*, накичена *„с брилянти на ушите,и по пръстите“*,...тя е жестоко осакатена: *„ушите и разкъсват, пръстите и трошат“* [7, 234-235]. Орнаментът се превръща в стилизирана величина и заживява свой собствен живот именно като обобщена визия за ненормалното, жестокото и ирационалното във обстановката на война. В този план функционира и видението-халюцинация на Матей, в което се явява мъртвият Любко, *„с окървавено чело“*, като знак за трансцендентното състояние на героя. Това е особено състояние, характерно за отрешените, свързано с отказ от реалния живот, от неговите радости и с постоянна вглест в отвъдното, с мисъл за мъртвите и особената мисия към тях. *„моят дълг сега е да се повърна към тези, сред труповете на които лежах и с които трябваше да бъда погребан, защото трябва да си довършим храма, който съзизждаме, трябва да му въздигнем куполите, а още е неизвестен описаният брой на жертвите, които ще ги закрепят... Моят жребий е хвърлен... Аз съм от отрешените...“* [7, 229]. Цитираният пасаж чрез метафорично-алегоричния изказ обособява основната тема за отчуждението и самоотчуждението, в резултат от травматичното преживяване на войната. Избраната мисия на героя да живее като *отрешен* от света на живите, за мъртвите и чрез мъртвите е израз на особена аскеза и саможертва,на живот в едно междинно метафизично състояние, в реалното, с душа, обърната към отвъдното. През призмата на сецесионното могат да бъдат прочетени и отношенията между двамата

---

\* **Сестра Пелагия.** Да бие! Аз казах! Да бие, – нека чуят и глухите! Тук чудо става! (Вторачена в младите). Благослови ги, Господи!

протагонисти. Любовното чувство като еротично привличане не е прикрито в пиесата, макар и затворено в мотива за съдбовния брак на душите. Символична е целувката, при която Матей влива устни в шията на Анна в пролога, сякаш символично задейства мотивът за жертвоприношението и, централен за фабулата на пиесата. Героят кичи косите на любимата с рози, целува я многократно, пада в нозете и и ги обгръща с ръце, за да стигне до признанието „*Ти си хубава като смърт*” [7, 235]. Това признание извиква интертекста Яворов и отвежда към прочутата сцена на гробищата и любовното обяснение между Хр.Христофоров и Мила. Общото и в двете драми е, че образът на жената е диспозиран в различни хипостазии. Веднъж жената е проекция на душата на мъжа-идеален образ, знак за вечност и поглед към отвъдното. В друг план и Анна и Мила се превръщат в образи-убежища и опора на мъжа, но не в реалното битие, а в някакво химерно, отвъдно пространство. И двете героини отъждествяват Бога с образа на любимия. Сецесионната обработка на женските персонажи включва играта с цветята (Христофоров кичи Мила с прочутите теменуги, а Матей многократно закичва Анна с рози, а в последно действие с гирлянди от рози). И двамата протагонисти предлагат на своите любими да ги отвеждат в далечен и приказен «*чертог*»-орнамент и символ на отвъдния свят, на света на мъртвите. И двата текста използват старинната дума *чертог* в сходен символен ред: „*Бих желал да те въведа в един вълшебен чертог. Бих желал да те обсия со всички съкровища на света. Бих желал да те обкръжа со всички очарования на живота* („В полите на Витоша”) [10, 68]; «*Искам аз пръв да те въведа в чертога на нашия празник и да предвкуся радостните трепети на душата ти*» („Отрешен”) [7, 255]. Мистичното влечение към смъртта в неговата декоративна обработка се явява в най-ключовите сцени на любовните взаимоотношения в двата текста в смислово сходни позиции: „*Любовта, истинската любов, много често пристъпва прага на гроба с радост като праг на брачна стая... Ти обичаш ли смъртта*” (Христофоров) [10, 58] и „*Ти си хубава като смърт*” (Матей) [7, 203], които отвеждат към основния концепт в драмите: за любов в смъртта, за брачното единение на душите в света на отвъдното. Деликатно загатната сецесионна арнаменталност при Яворов се превръща в доминанта в пиесата на Страшимиров. Картините на екзалтация и сомнамбулен транс в „Отрешени” са засилени и стигат до психическа болезненост и пароксизъм. Стилизацията на орнаментите отвежда към скалата на религиозното и алегорично-мистичното.

В стила на разгледаната дотук орнаменталност функционира и образът на родината, представен като фантазъм на Анна: „*Аз ще видя головете – бели и червени, зелените ливади, тъмните лесове, сините планини... ще видя бистрите води и пъстрите пеперуди... бисери и елмази ще видя... небето синьо и безкрайно... и облаци по него, златни и сребърни... ах, аз ще видя слънцето, слънцето...!*” [7, 258]. Артикулирането на разнородни символни редове в цитирания пасаж ‘чрез натрупването на различна знаковост и

културни асоциации – розата като знак за българското (не случайно въведена с екзотично-звучащата турска дума *юл*), националният трибагреник, съчленен от белите и червените гюлове на фона на зелените поля, родината, описана като природен рай, и едновременно с това декоративно конструирана с реда на скъпоценните камъни, на златото и на среброто – ясно открояват синтезния подход в изграждането на архетипния образ на Родината. В пиесата на Страшимиров, както и в разгледаните по-горе пиеси, синтезът се превръща в основополагащ принцип на конструиране на драматическия универсум в модерната българска драма в периода на войните. Самият автор има съзнанието за използването на синтетичния подход в текста си като още в увода въвежда понятието синтез в контекста на раздалечаване на външния образ/ портрета от психическия изказ/поведението на персонажите. Повлиян от модернизма на немската опера *Die Toten Augen / „Мъртвите очи“*, Страшимиров формулира синтеза като принцип на конструиране на текста си: *„Идеалът... за сцената е постигането на жизнената правда не като конкретност, а като синтез“* [7, 220]. Така предоставя тълкувателен ключ към пиесата: да пресъздаде времето на войните, настоящето на страната си чрез успоредяването на различни естетически нива и функциониращите в тях символно-образни комплекси в текстурата на цялото. През призмата на синтетичния подход можем ясно да отчленим и следите на символистичната знаковост в пиесата, която превърта и осветява по друг начин разгледаните дотук образи, мотиви, конфликти и персонажи.

Драматургът разработва в драматургическия текст два класически за символистическата естетика мотиви – мотива на слънцето и мотива на слепотата, схванати от него като двойка близнаци. Активното им взаимодействие определя изграждането на персонажите и фабулата. В предтекстовата история на пиесата авторът възприема слънцето като *„символ на знание, мисъл, свобода, прогрес“* [9, 69] в качеството му на културна универсалния. В генезиса на новото му значение, участва патриотичната песен, създадена по модела на люлчината народна песен (начало на първо действие), както и интертекстуалното впитане на Ботевия идиолект от *„На прощаване“*, така че *„черното робство“* трябва да рухне от *„лъч победен“* [8, 230]. Слънцето е Бог на живота, то е метонимия на обединена България и синекдоха за *„топлото, златно, ослепително, южно“* слънце на Македония [7, 259]. Протагонистите в пиесата определят себе си един за друг като слънца или като съдба, като новородение, като начало на живот. Така слънцето се разглежда като символна величина на която се придават две значения: категория на душата и олицетворение на историко-политически конфликт, извънвремево и времево значение.

Страшимиров предпочита да разположи действието в душите на героите, в техните представи за света, което означава минимум действие и само една възможност за движение, еднократна промяна. Неочакваното проглеждане на сляпата героиня означава тъкмо този преход между две състояния. Всички

второстепенни персонажи възприемат този факт в светлината на вярата като чудо, а Страшимиров в предговора си към „Мона Ванна” изяснява модернстичното си разбиране за „чудото” едновременно като „свещен подвиг” и „върховен ужас” [1, 12]. Ето защо за протагонистите проглеждането е равнозначно на прераждане, а това означава промяна на същността, промяна на предпоставките, които са ги обединили. Фабулното движение в пиесата е кръгово: слепота – проглеждане – доброволно решение за лишаване от зрение или връщане в началната точка, което създава ефект на неподвижност. Анна се отказва от възврънатото си зрение, за да бъде заедно с онези, които се отвърщат от слънцето и от земните човешки радости и крачат по пътя към слънцето на обединена България. Същността на този акт повтаря структурата на ритуал във вид на жертвоприношение, елемент, който е бил изтъкван и от тогавашната критика [3, 153]. Матей е направил своето жертвоприношение на фронта в предтекстовата история на пиесата, Анна извършва същото в актуалното за драмата време, далеч от бойните полета.

Матей, е носител на всеобемащото желание за единение на България, „пазач” на светостта на мита, идеалният представител на паметта за жертвите в името на общността. Сценичните бележки, които съпровождат неговото поведение във върховните сцени, като „мистичен унес”, „ридае”, „силно възбуден в нервна криза”, „настръхва”, „с горящ поглед”, или появата на привидението на загиналото момче [7, 248-249], обозначават чувство, доведено до пароксизъм, подсилвано от постоянното общуване с отвъдното. Образът на Анна, другият участник в тази двойка е отчетливо изграден като алегория на майката-родина. Мечтата и за проглеждане във второ действие се ръководи от нейното желание да види „България цяла”, в пълното ѝ неосакатено физическо пространство, във външните ѝ исторически граници. В трето действие решителният акт на жертвоприношението е съпроводен от ефектно подготвената сцена на обвиването на героинята в гирлянди от рози като статуарен израз на апотеоза на превръщането ѝ в пълноценно олицетворение на родината и същевременно пророческо предчувствие за накърнимостта на видимото ѝ проявление. Така митът за целостта на Отечеството се носи от отделните визи на персонажите, които олицетворяват различни модуси на съществуването му. Игуменката сестра Пелагия се явява олицетворение на вярата, опълченецът от Шипка дядо Васил носи спомена за славното героично минало на боевете за независимост на България, артилерийският подполковник Борис и военният хирург д-р Струмски се явяват олицетворение на победните боеве при река Черна от живата съвременност на 1917 година. Всеки носи в себе си своя идеален и ненакърнен образ на родината, който съхранява и отстоява по различен начин в драмата на войните.

Разгледаните дотук драматургични текстове свидетелстват, че българската модерна драма през войните от второто десетилетие на XX век упорито търси свой нов език и образност. Чрез съжителството на разнородни естетически

пластове на символизма, експресионизма и сецесиона тя трансформира по специфичен начин травмите от войната и опитите на българския човек да намери нови ценностни опори на съществуване. Съвременното звучене на пиесите откриваме в мотивите за разпаданата се цялост на Аза, за изгубените илюзии и надежди, в травматичните преживявания на персонажите, в отчуждението и самотата, в страданията и разочарованията писателите от времето на войните, в предусещането на един нов свят, в който нищо вече не може да бъде същото.

### ЛИТЕРАТУРА:

1. Bulgarian modern drama / Метерлинк М. – София, 1926; 2. Мусаков Вл. Кървави петна. Далила. – София: Български писател, 1987; 3. Паиев Г. Към слънцето. – Духовна култура. – Кн. 24 и 25. – Юли 1925; 4. Познатата/непознатата българска драма. – София: Сдружение „Антракт”, 2001; 5. Попилиев Р. Историческата драма: траекториите на историята, мита и политиката. – София: Просвета, 2008. – 114 с.; 6. Стоянов Л. Томирис. – София: Хиперион, 1924; 7. Страшимиров А. Пет символистични пиеси. – Велико Търново: Фабер, 2008. – 271 с.; 8. Страшимиров А. Към слънцето. – София, 1917; 9. Страшимиров А. Творчество и живот. – София, 1931.

*Карацуба М.Ю. (Київ, Україна)*

### Сучасна фолклористика Хорватії: жанрові і тематичні складові

*Незважаючи на активний інтерес культурної громадськості і наукових кіл Хорватії й України до гуманітарних досліджень країн-сусідів, багато питань ще потребують висвітлення. Серед них і сучасні дослідження в галузі фолклористики й етнології. У наведеній нижче статті мова йде про дослідження у сучасній хорватській фолклористиці.*

**Ключові слова:** фолклористика в Хорватії, Інститут етнології і фолклористики, відділ етнології в Хорватській академії наук і мистецтв

*Несмотря на активный интерес культурной общественности и научных кругов Хорватии и Украины к гуманитарным исследованиям дружественных стран, многие вопросы еще нуждаются в освещении. Среди них и современные исследования в области фолклористики и этнологии. В приведенной ниже статье речь идет о таких исследованиях в современной хорватской фолклористике.*

**Ключевые слова:** фолклористика в Хорватии, Институт этнологии и фолклористики, отдел этнологии в Хорватской академии наук и искусств.

*In spite of rising interest of cultural public and scientific circles of Croatia and Ukraine to humanitarian researches of neighbor countries, there are still many open questions, which need urgent to be elucidated. The modern researches in area of folklore and ethnology belong to such urgent points of research. In the article below the problem concerns current researches in modern Croatian folklore studies.*

**Key words:** folklore research in Croatia, Institute of ethnology and folklore research, department of ethnology in the Croatian academy of sciences and arts.