

http://nova.rambler.ru/search?scroll=1&utm_source=nhp&query=bulgakov+i+dostoevskij ; 08.11.2014; **7.** Сахаров В. Булгаков читает Достоевского [электронный ресурс]. – М., 2007. – режим доступа к кн.: <http://obulgakove.ru/statiy/90-bulgakov-chitaet-dostoevskogo.html>, 08.11.2014; **8.** Чудакова М. К творческой биографии М. Булгакова // Вопросы литературы. – 1973. – №7. – С. 231-255; **9.** Чудакова М. Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вопросы литературы. – 1976. – №1. – С. 218-253; **10.** Bahtin M. M. Problemy tvorčestva Dostoevskogo [digitalni resurs]. – režim: http://az.lib.ru/d/dostoevskij_f_m/text_0410.shtml, 01.02.2014; **11.** Bulgakov M. Majstor i Margarita. – Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1985; **12.** Bulgakov M. Master i Margarita. – Moskva: Sovremennik, 1986; **13.** Crnković Z. Napomena // Dostojevski F.M. Idiot. – Zagreb: Znanje / Zora, 1975. – S. 621-627; **14.** Dostojevski F.M. Idiot. – Zagreb: Znanje / Zora, 1975; **15.** Flaker A. Bulgakovljev MAJSTOR I MARGARITA (pogovor uz roman) // Bulgakov M. Majstor i Margarita. – Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1985. – S. 423-431; **16.** Jovanović M. Utopija Mihaila Bulgakova. – Beograd: Novo delo, 1975; **17.** Levin V. Das Groteske in Michail Bulgakovs Prosa // Arbeiten und Texte zur Slavistik. – 1975. – No.6; **18.** Rister V. Bulgakovljev MAJSTOR I MARGARITA i pitanje avangarde // Umjetnost riječi (Književnost, avangarda, revolucija). – Zagreb, 1981. – S. 345.-353; **19.** Szontchik O. Zur Problematik des Moskauer Textes der russischen Literatur. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2007; **20.** Solar M. Mihail Bulgakov: MAJSTOR I MARGARITA // Suvremena svjetska književnost. – Zagreb: Školska knjiga, 1982. – S. 34-38.

Іванова-Гіргінова М., Рускова Е. (Софія, Болгарія)

Случването на модерността в Яворова пиеса „Когато гръм удари, как ехото заглъхва”- реконструкции на персонажа

Мета статті показати як проявляється модернізм у другій п'єсі П. Яворова „Як завмирає відлуння після грому“ – взірця ранньої сучасної болгарської драми. Основний інструмент, який ми використовуємо в нашому дослідженні – це моделювання персонажів у п'єсі та розшифрування сучасних механізмів, закладених у їх конструюванні та реконструюванні. Простежується психоаналітичний експеримент у п'єсі Яворова в контексті пошуків його сучасників Ібсена та Стріндберга – досліджується фрагментарність сучасного індивіда, формування його ідентичності для того, щоб показати неминучий розпад цінностей старого сімейного стереотипу. Яворов розглядає рольовий статус персонажів, їх роздвоєння та викликані цим травми. В результаті дисекції Ази у чистову вигляді відкриваємо мотив відчуження, який повністю заповнює реакції героїв. Специфічною особливістю яворовського методу є звільнення персонажа від зв'язку із соціумом та відмова від соціальної детермінованості. Драматургічний фокус направлено у психологічні нетрі Ази та у болісні протиріччя, в яких вона живе.

Мотив відчуження розростається й розповсюджується на драматургічний простір як повна емансипація персонажа від середи та стану і поворот конкретних топосів до більш універсальної середи з більш європейським присмаком. У дослідженні акцентується увага на більш складній техніці створення персонажів, які одночасно функціонують як протагоністи та антагоністи, а також на інтертекстуальному діалозі зі сучасною західноєвропейською драмою. Яворов свідомо змінює ібсенівську модель аналітичної композиції, відкриваючи нові можливості для сучасного самовизначення своїх героїв. Цілісний аналіз показує, що фінал п'єси ламає характерну для модерніста Яворова травматичну суб'єктивістичну модель і головні персонажі присвячують себе надособистісній ідеї, пов'язують себе з такими метафізичними величинами як Бог та служіння іншим. У своїй останній п'єсі відомий болгарський модерніст П. Яворов переконливо показує, що з легкістю володіє інструментами сучасного драматургічного викладу і піднімає болгарську драму на рівень, сумірний з досягненнями російської та західноєвропейської ранньої сучасної драми.

Ключові слова: болгарська рання сучасна драма, техніки конструювання та реконструювання персонажів, аналітична композиція, інтертекстуальність

Цель статьи показать как проявляется модернизм во второй пьесе П. Яворова „Как умирает эхо после грома“ – образца ранней современной болгарской драмы. Основной инструмент, который мы используем в нашем исследовании – это моделирование персонажей в пьесе и расшифровка современных механизмов, заложенных в их конструировании и реконструировании. Прослеживается психоаналитический эксперимент в пьесе Яворова в контексте поисков его современников Ибсена и Стриндберга – исследуется фрагментарность современного индивида, формирование его идентичности для того, чтобы показать неизбежный распад ценностей старого семейного стереотипа. Яворов рассматривает ролевой статус персонажей, их раздвоение и вызванные этим травмы. В результате диссекции Азы в чистом виде открываем мотив отчуждения, который полностью заполняет реакции героев. Специфичной особенностью яворовского метода является освобождение персонажа от связи с социумом и отказ от социальной детерминированности. Драматургический фокус направлен к психологическим дебрям Азы и мучительным противоречиям, в которых она живет. Мотив отчуждения разрастается и распространяется на драматургическое пространство как полная эмансипация персонажа от среды и сословия и поворот конкретных топосов к более универсальной среде с более европейским привкусом. В исследование акцентируется внимание на более сложной технике создания персонажей, которые одновременно функционируют как протагонисты и антагонисты, а также на интертекстуальном диалоге с современной западноевропейской драмой. Яворов сознательно изменяет ибсеновскую модель аналитической композиции, открывая новые возможности для современного самоопределения своих героев. Целостный

анализ показывает, что финал пьесы ломает характерную для модерниста Яворова травматическую субъективистическую модель и главные персонажи посвящают себя некоей надличностной идее, связывают себя с такими метафизическими величинами как Бог и служение другим. В своей последней пьесе известный болгарский модернист П. Яворов убедительно показывает, что с легкостью владеет инструментами современного драматургического изложения и поднимает болгарскую драму на уровень, соизмеримый с достижениями русской и западноевропейской ранней современной драмы.

Ключевые слова: болгарская ранняя современная драма, техники конструирования и реконструирования персонажей, аналитическая композиция, интертекстуальность

The aim of this article is to display how modernity happens in the second Yavorov's play "When Lightning has struck, how Echo dies away" as a pattern of early modern Bulgarian drama. The main instrument we use is the modeling of characters in the play as well as the articulation of modern mechanisms set in their construction and reconstruction. The psychoanalytical experiment in the play by Yavorov is studied in the context of the dramas by his contemporaries Ibsen and Strindberg through the analysis of the fragmentariness of the modern individual and the formation of its identity in order to reveal the inevitable disintegration of the values of the former family stereotype. Yavorov emphasizes on the role status of characters, their split personality and the traumas caused by this process. As a result of the dissections of the ego in its purest form the motive of alienation fully covering the reactions of the characters is established. A specific particularity of Yavorov's method is the liberation of the character from its relation with society and rejection of social conditioning. The dramaturgical task is focused on the inaccessible sides of the ego and the painful contradictions it lives in. The paper pays attention to the more complicated technique of construction of the characters functioning at the same time as protagonists and antagonists and emphasizes on the intertextual dialog with the modern West European drama. Yavorov consciously changes the Ibsen model of analytical composition opening new possibilities for modern self-determination of his characters. The thorough study confirms that the end of the play breaks the traumatic subjective model typical of Yavorov as a modern author. The main characters turn to a transpersonal cause, head for metaphysical values such as God and working for other people. In his last play the prominent Bulgarian modernist Yavorov convincingly displays the use to perfection of the instruments of the modern dramaturgical expression and raises Bulgarian drama to a level commensurable with the achievements of the Russian and West European early modern drama.

Key words: Bulgarian early modern drama, techniques of construction and deconstruction of characters, analytical composition, intertextuality.

Предлаганият текст се съсредоточава върху втората пиеса на известния български поет – естетически индивидуалист и декадент Пейо Яворов - „Когато гръм удари, как ехото заглъхва”. Този драматургичен текст и до ден днешен си остава предизвикателство за българското литературознание и театрознание, поради своята сложна и модерна за времето си конструкция. Необходимо е да се подчертае и различната положеност на драматургичната творба „отвъд” големия текст Яворов. Втората пиеса на твореца излиза от познатите и очаквани Яворови интертекстуални полета, далеч от разиграваната демонстративност на публичното му битие, на припознавани социални и литературни роли и маски. „Когато гръм удари” е моделирана изцяло в ключа на модерната европейска пиеса, поради което надскача литературните и театрални контексти на своето време и поражда проблеми в театралната и интерпретация и естетически припознавания.

Яворов, в типичния за него подход, предговаря и тази своя пиеса, като изтегля възможни нишки на прочит и рецепция в полето на модерността. Сам определя новата си драма като „експеримент”, сложен текст, „алгебрическа задача с много неизвестни”, опит „във висшата математика” на драматургичната техника, за да подчертае дълбинната референциалност на привидно баналния любовен триъгълник и заложените подводни камъни в него. Психологическият експеримент е кодиран в ранномодерната драма. Пиесата „Бащата” (1888) от Стриндберг, която е една от препратките на българския писател, като съпоставка и съизмерване на неговата творба, лежи изцяло в плана на хипотезата за възможна извънбрачна връзка, чийто плод е дъщерята в семейството. Подобно предположение не само разрушава патриархалния модел на общуване в семейството, но и отключва фундаментален архетипен конфликт между мъжа и жената като антагонистични полове. Сходна е ситуацията и при другата световноизвестна драма, която Яворов цитира, „Дивата патица” (1884) от Ибсен. В нея психологическият експеримент се извършва от едно от действащите лица, носител на свръхидеалистичния стремеж да внесе собствената представа за истина, която да просветли семейния живот на персонажите. Резултатът е самоубийство на нароченото за извънбрачно дете. Експериментът при Яворов е научен, и в частност психологически, а това е част от самата доктрина на ранномодерната драма на натурализма, формулирана от Зола, като последователно изучаване на съвременния живот в общите му и индивидуални прояви, както и на закономерностите, на които се

подчинява. Българският драматург провежда локален експеримент в своята лаборатория за разгръщане на характерите, за да потвърди, че в съвременния свят е невъзможно връщането назад към традиционното патриархално семейство. По логичен и красноречив начин пресъздава фрагментарността на модерния индивид и изследва формирането на неговата идентичност - ключов момент от разбирането на модерността.

Драматургът обръща изрично внимание върху универсалната конфликтна ситуация: лъжа-истина, конкретизирана в мотива *истината, излизаща наяве*. Писателската задача, която поставя пред себе си, е „*как засегащите ще изживеят всеки своето поражение...и нищо повече от това. Аз не съм нито социолог, нито моралист – и искам да бъда само поет и художник*” [6, 257]. Сложността на драматургическото повествуване е налице: от една страна застава изпробването на нова драматургична техника, а от друга страна се проявява познатата двойственост и многоплановост на Яворовата мисъл. Втората линия работи под първата – като умело скриване, закодиране на истинската конфликтност в по-дълбинните нива на драматургическия разказ. Двете линии от своя страна трябва да бъдат психологически и ментално реконструирани и отново препоредени с оглед на невидимата фактологичност и явната конфликтност в пиесата. Как драмата реализира тази амбивалентна и сложна авторова претенция...и дали това не е заблуждаващ ход на автора, тъй като чрез разволя на драматургичното действие Яворов се самопровергава, като изпуска поетично-художествената визия на конфликта и задълбава повече в морална проблематика, в социоанализа и психоанализа...Идеята ни е да сблъскаме различни нива в конструирането на пиесата, на видимите смисли и на това, което се крие зад тях – плана на референциалните значения, като от една страна разгледаме моралния казус в пиесата и неговото драматургично разыгране чрез двата класически мотива за изневярата и незаконно роденото дете, характерни за по-големите наративи от втората половина на XIX в. („Мадам Бовари”, 1856, от Флобер, „Анна Каренина”, 1878, от Толстой, „Ефи Брист”, 1895, от Теодор Фонтане и т.н.). А от друга да реконструираме културно-историческия и политически контекст от началото на 20 в. и да разтълкуваме случващото се в чифлика на неговия фон.

И така в рамките на предговоряването на драмата Яворов споменава седем драматурзи, между които Ибсен, Стриндберг, Уайлд, Д'Анунцио,

Р. Брако, Пол Ервио и Анри Бернщайн, чиито пиеси са в набелязания конфликтен модел. Тази директна препратка към творчеството на негови съвременници свидетелства за натрупана драматургична култура и опит** , които му позволяват да създаде една „*модерна европейска пиеса*“, лишена в много по-голяма степен от лични страдания и пристрастия, от поетически интертекст и автобиографизъм, вечно търсен от Яворовите изследователи, и съсредоточена върху аналитичността като драматургичен подход, характерен за модерната европейска драма на Ибсен и Стриндберг. Акцентът на Яворов е към реакциите на участниците в събитието „*тайната, която излиза наяве*“ – майката, съпругът и синът и биологическият баща. Как осмисля греха всеки един от тях?!

Известен на всички е методът на аналитичната композиция - позната още от античната драма чрез образцовия пример на Софоклевия „Едип цар“ и отново открит за модерността от Ибсеновия реалистичен цикъл. Чрез същия метод на ретроспекцията Яворов структурира драматургичното действие във втората си пиеса. Видима е липсата на асоциативната разфокусираност от първия му драматургичен текст. Конфликтът е центростремителен и компактен. Разкриването на извършения преди 22 години грях в българско-добруджанския чифлика на Попович от майката в пиесата Бистра Попович отеква в съдбата на семейството – синът Данаил и съпругът Сава Попович. Искрата е запалена от физическия баща, военният човек Витанов, носител на идеята за лишения от индивидуалност персонаж. Замислен като обобщен образ на Мъжа, който не се вписва в класическия модел на любовника-изкусител и прелъстител. В пиесата е представен като необходимият елемент в уравнението, героят, който постига целта (не случайно той е военен), прелъстява/насилва младата съпруга на своя приятел Попович и изчезва за дълги години от живота на семейството, за да се върне покъсно и да инициира разпознаването си на биологичен баща. От обикновено negliжирана и епизодична фигура в прочитите, Витанов се очертава като сериозен протагонист не само в рамките на любовния триъгълник, но и в самото действие. Кой всъщност е Витанов – през действието на пиесата от подпоручик стига до чин генерал, сирак, чиито родители са убити от турците, със сестра или убита или отвлечена в

** В работата си на артистичен секретар и драматург на Народния театър (август 1908-февруари 1914) Яворов натрупва завидна теоретична култура и творчески опит в коментиране, рецензиране и анализиране на разнороден драматургичен материал от национални и чуждестранни пиеси, което безспорно развива таланта на драматурга.

харем (неизяснен- случайно или съзнателно – елемент в пиесата). Изпълнява две функции – да играе ролята на мъжа-оплодител и на военния човек „участник в две войни и една революция” – носител на порядъка и стабилността на реда в обществото, но парадоксално оказал се рушител на семейството като обществена ценност. Неговата лична драма е загатната, но неизяснена докрай – катализатор на процесите, носител на тайната за общността, изживяващ своята вътрешна драма на отхвърлен любовник и баща. Всъщност образът на героя е далеч по-сложен от натрапващите се в пиесата събития. Той е поредният Яворов самотник, направил опит да овладее своите безпътици. В младостта си Витанов е бил привлечен от топлината и хармонията на семейното щастие на младото семейство на своя приятел, от красотата и тайната на Бистра и съвсем естествено е пожелал да присвои чуждия живот, но категорично отхвърлен от героинята, той се подчинява в присъщия му военен стил и изчезва от живота на приятелското семейство. Следва израстване в кариерата, компенсаторно на несъстоялото се лично щастие и подсъзнателно постоянно очакване на това, отложено в годините и мечтано семейство. Цялостното му поведение и безпътицата му са плод на двойствената ситуация, в която се озовава – да е носител на обществения порядък, възплъщение на военна чест, насилник под напора на мъжката си страст и любов (най-вероятно) и живеещ с травмата на несъстоялото се семейство и отхвърлеността. За избистряне на латентната драма на този Яворов неудачник ще привлечем някои от направените съкращения на репликите на Витанов в първо действие. Големият монолог от първо действие – разбит впоследствие на отделни реплики и размиващ драмата на героя загатва, че в първоначален вариант на пиесата той е бил основен персонаж, а впоследствие е станало изместване на фокуса към Попович. Защото и двамата герои са построени върху символни ядра като „гласа на кръвта” и „дълга към рода” и обществената значимост на името и неговото наследяване.

„И никой няма да носи моето име в бъдеще... аз ще умра за себе си и за другите, за целия свят. Струва ми се, че с мене ще умрат всички ония, които са живели преди мене и чиято кръв тече в моите жили!.../ Кръвта на умрелите вика в мене /.../ аз принадлежа на едно по-друго поколение, което вярваше в гласа на кръвта, дълга и в още някои неща, на които днешните хора се смеят. Имам ли аз кому да оставя едно име и един завет?... И да умра спокоен, че съм предал другиму, моя плът и кръв, като сам аз, роден наново или прероден в своите най-хубави сънища, в своите най-съкровени мечти, да ги досънува и да ги види сбъднати или да ги обогати, разшири и да ги предаде напред в поколенията... Бистра, слушаш ли ме, разбираш ли ме?”.

От този редуциран от драматурга монолог на Витанов, разкриващ началния замисъл за същността на образа, се налагат няколко тези: патриархалният модел за възпроизводството на рода тежи еднакво силно върху всички персонажи в пиесата, което сближава в голяма степен образите на Витанов и на Попович. Различното в двата персонажа е, че при Попович духовното е поставено като приоритет и продължение на интелектуалния и духовен опит, който се утвърждава в комуникацията и дебатирането, докато Витанов е военният човек, който залага на гражданската сила на името, на продължението на рода като наследствен процес. Проблемът с наследствеността има две ипостаси и се репрезентира от двата персонажа, изградени с различна драматургична техника. Става въпрос за открояващо се противоречие – видимо по-модернистичният от двата персонажа без съмнение е Попович, но той е решен в по-традиционната драматургична техника – чрез словесното саморазкриване, докато персонажът на Витанов е изграден чрез техниката на „празните места” (Р. Ингарден), в един цялостно изграден текст се заличават определени смислови моменти, така че словото да има неясен референт и да поражда повече конотации и да активизира читателя и зрителя. Самата тази техника е практикувана от модерни драматурзи като Ибсен, например, докато образът на Попович е изграден по правилата на традиционната психологико-аналитична аргументативност. Затова единият е изплъзващ се и неясен, а другият е разпознаваем и монолитен. Укрепналото драматургическо майсторство на Яворов, превръща Витанов в действителна фигура в драмата. Наблюдава се припокриване между рационалност и загадъчност, между пълнота и непълнота, което трябва да провокира херменевтичните способности на възприемателя. Персонажът на Витанов се стреми да наложи своето познание за истината, но тя се оказва ограничен, личен, частен вариант на знанието, което персонажите ще реконструират според собствените си психически необходиминости. Неговата действителна натура ще отключва драматичните ситуации и героите ще се разполагат по оста активност – пасивност, борбеност – съзерцателност, природа – условности на морала. Личното минало на всеки един от тях ще се превърне от статична в динамична величина, подложена на болезнена дискусия, в която индивидите ще бъдат подложени на натиска да направят избор, който може да доведе до тяхната себепромяна.

Вторият морален проблем, отново свързан с казуса на бащинството и наследствеността, принадлежи на съпруга и духовния баща Сава

Попович, който има силно персоналистично присъствие в пиесата. Неговата драма е от мисловно духовен порядък. Получил образование в Русия, хуманитарист и просветител, героят носи съзнанието за своя нетолстоизъм. *„Аз се старая да бъда просто човек, да живея в доброто, за да живеем в доброто, ние трябва да познаем истината в себе си и у другите: а това значи....да разгадаем велика тайна...не, „да не се противим на злото”, а как да го третираме човешки”*. Интелектуалец, той осъзнава проблема, но не може да го разреши. Неговият мироглед - смесица от толстоизъм и антитолстоизъм, е и неговата драма. Земевладелец с уклон към философизиране, Попович се оказва фантаст. Такава позиция по смисъл е безизходна, тя по същество е апория, която се отключва в момента на узнаване на истината. Търсач на абстрактната истината, Попович е абсолютно беззащитен в житейското ѝ овладяване. Той опознава страданието, неговия *„сладострастен привкус”*, но си остава в плен на една абстрактна доброта, която не може да умиротвори развихрилите се конфликти в семейството му. *„До днес аз не познавах страданието. Моите понятия за него бяха твърде смътни. Днес забелязвам, че то има вкуса на някакво сладострастие....Като че сега душата ми е по-пълна и по-реална. Сякаш по-рано съм я пълнил само с дим; разбира се, с дима на измислиците...”*.

Попович също не се развива, както и Витанов, остава затворен в абстрактността на доброто и изпада в самотата на своя съперник. Героят не изпълнява конотациите, заложили в името, да бъде духовен наставник, действащ морален авторитет, да прости и подаде ръка на изнемогващите в своето страдание близки, да намери път към повторното, този път истинско единение на семейството. Резоньорството и в двата мъжки образа на Витанов и на Попович е твърде видимо. Героите излагат тези, но реално не влизат в истинска дискусия. В западноевропейските образци бунтът на персонажите е ориентиран срещу ценностната система на обществото, докато в Яворовата пиеса, страданието на героите е твърде лично, независимо от социалната им ситуираност.^{††} От втората Яворова драма отпадат проблемите на общественото мнение, предразсъдъците, социалното напрежение и тя се затваря в изключително камерна среда, в която дисекциите върху Аза са в чист вид, в резултат на което семейството се разпада окончателно, сякаш 22-годишният

^{††} Тази засилена субективност като линия на развитие на персонажа тръгва от първата Яворова драма, за да стигне до непредвидима дълбочина във втората му пиеса.

съвместен живот не е съществувал. Тягата към модерната европейска драма се носи от мотива за отчуждението, който изпълва изцяло реакциите и поведението на героите. Докато в първата драма на Яворов драматургичните образи успяват да преосмислят своите житейски ценности и да видят себе си и останалите в нова светлина чрез мотива за проглеждането, във втората пиеса персонажите опознават единствено собствената си екзистенциална самота и отчуждение. Драматургичният фокус е пренасочен към дебрите на Аза и мъчителните противоречия, в които докрай остава затворен. Но от един момент в развитие на действието следва прелом в развитието на персонажите – започват опитите на Бистра и на Попович да преминат „отвъд” своите метафизични страдания. Попович компенсаторно ще потърси полето на обществената изява с връщане към земята, по точно към патриархалната селска общност. По чисто възрожденски маниер героят издига училище, поправя черквата, образова селяните в земеделство, дори им подарява гората си. Всичко, което не може да направи за малката общност, семейството си, се пренасочва към голямата общност – селото. Но отчуждението и след тези дарителски жестове продължава да владее персонажа. В този план на отчуждение прави силно впечатление мотивът за чуждостта в пиесата и в тази посока една неочаквана Чеховска атмосфера пуска своите филизи в действието. Попович е роден в Бесарабия, учи в Русия, и закупува чифлика си от турчин след руско-турската война. Бистра е учила в Белгия в католическия пансион, където е учила и Лора, Нотр Дам дьо Сион (Антверпен). Данаил следва в Париж, а периферният персонаж поручик Друмев заминава за турска Македония. Както разбираме от думите на Витанов, семейството по-често посещава Букурещ, отколкото българската столица. Българските топоними съзнателно са избегнати като знак за обръщане на пиесата към една по-универсална среда, с по-европейски привкус. И първите актуални рецензенти на пиесата забелязват този факт: „... действащите лица са толкова българи, колкото французи, немци или руси” [3, 835], което имплицитно означава, че персонажите са еманципирани от връзката със средата, съсловието, и са потопени изцяло във вътрешните преживявания на обсебилия ги психологически проблем.

Най-ярко решение на моралния казус в пиесата се посочва единствено в персонажа на Бистра, но и останалите правят своя нелек избор. Ако се вгледаме в символиката на имената и ги интерпретираме в по-свободен

контекст, прави впечатление загатването за четирите универсални елемента в името и поведението на героите. В Бистра е видим акцентът към избистряне, търсене на чистота, прозрачност. А в плана на поведението ѝ откриваме сълзи, плач, препратка към елемента вода - постоянно страдание, съпътстващо укриваната от нея в продължение на двадесет и две години тайна. Витанов се свързва с елемента на живота, огъня, пламъка, който се появява в неговите реплики. Попович гравитира към елемента на земята и свързаната с нея уседналост и стабилност, а синът Данаил може да се свърже с елемента на въздуха и известието за неговата незаконороденост се превръща в гърма, който разтърсва привидното спокойствие на „застоялата вода” на семейния живот, съпроводен „с отровно гниене” и „скрити процеси на вътрешно разложение”, според Яворов.

Образът на Бистра стои най-близо да западноевропейската парадигма на жената-страдалка, емоционално крехка, ранима и депресивна. Търсенето на решението на моралния казус тече при нея вече двадесет и две години и в края на краищата тя се оказва най-подготвена за развързката на събитията. Признаците на тлеещия в съзнанието и морален конфликт са: намразването на чифлика и отказът ѝ да го посещава като място на престъплението, нервните ѝ изблици, непрекъснатата тревожност и постоянното мълчаливо обговаряне на греха, което я кара да живее един паралелен живот, подчинен на отчуждението. В образът ѝ се пренапрягат двата архетипа на жената-майка и на жената-съпруга и любовница, желанието за продължаване на рода и желанието за съхраняване на семейството. „Аз съм измервала своя грях безброй пъти, питам се и сега: понеже не извиках, когато оня човек беше толкова смел, не съм ли сама искала да бъда насилена и победена?! Това всякога ми е било много тъмно, но все пак мисля, че е непременно тъй!”. Любимият на модерните конфликт природа-култура намира израз в нейното поведение. С един век отстояние и културни натрупвания и промени може би ни е трудно да доловим какъв шок предизвиква погледът в най-интимните и съкровени кътчета на човешката душа, когато социалните условности падат и с откровеност се говори за онова, което се е смятало за непристойно, неблагоприятно, непозволено в едно външно свенливо патриархално общество, а именно за сексуалността. Критици като Андрей Протич разпознават *вътрешния*

глас на Бистра като израз на сексуалността [4, 820], а д-р Н. Тумпаров коментира вече цитираната реплика на Бистра: *Тя думи са в духа на Вайнингер доказателство за оная постоянна зависимост у жената от нейния пол, която Бистра съзнава като нещо неизбежно и непреодолимо. Затова нейната „съвест мълчи пред Бога”, укрепяна от природата* [3, 836]. В целомъдреното патриархално българско общество, където сексуалността е покрита с мълчание, забрана за изказване, сякаш несъществуване, Яворов оголва тайната на едно легитимно съпружество. Словото влиза в една забранена територия. Това е удар право в сърцето на патриархалното общество с представянето на възпроизвеждането не като радост и наслада от живота, а като принуда, породена от властващия механизъм на патриархалната нравственост и табуираност, чиято последица е травма и раздвоение на персонажа. Официалният рецензент на пиесата в Народния театър д-р Иван Шишманов [5, 860-861] предугажда опасностите, които грозят пиесата в лицето на консервативното обществено мнение, и я защитава със следния аргумент – *един мъчителен психологически случай в духа на Ибсена*, като се опира на авторитета на скандинавския писател в българската му рецепция, и назовава случилото се между Бистра и Витанов „*делка*”, прехвърля сексуалността в посока към социалното и икономически разбираемото, и бърза да предпази персонажа на Бистра от типичните за пуританските общества квалификации на жената като *душевно болна* или *хистерична*, опит да се изтласка сексуалността в лоното на аномалното, осъденото от обществото и опитите да бъде изолирано от него. Чрез персонажа на Бистра и предизвиканите от него дискусии Яворов подрива видимо стабилния и *подреден* социално и емоционално свят на семейството, кара зрителят да разсъждава върху възприеманата традиционно като греховна природа на сексуалността и го полага в атомизирания свят на модерността. Показателно е, че драматичният конфликт не нарушава социалния статус на персонажите, но променя техния поглед към живота и те не могат да се върнат към стария семеен стереотип.

Поставен в сърцевината на конфликта, персонажът на Бистра бива натоварен и с допълнителни драматургични функции, които произтичат от чувството ѝ за идентичност и автентичност. За разлика от образа на Попович и Витанов, персонажът на Бистра няма разработена пълна предтекстова биография с изключение на важното за сюжета фабулно

събитие от преди 22 години. И това не е случайно. Драматургичният текст показва, че идентичността на Бистра е формирана от Попович, от човека, когото обича, като приема безусловно неговите възгледи за живота. В случая идентичността ѝ е неосъзната от нея, тъй като не е направила усилия да разбере себе си. Вместо съдбовната ѝ принадлежност към любимия мъж да внесе хармония в душата ѝ, тази неавтентична идентичност, проявила се по време на парадоксалната изневяра, която трябва да съхрани целостта на семейството ѝ, я принуждава да си зададе въпроса „*коя съм аз*”. Така установява болезненото разцепление вътре в самата нея, защото е нарушила стародавното понятие за чест и не може да търси признание, нито защита на своето достойнство сред останалите персонажи. С тази стъпка, стремяща се да поддържа патриархалното статукво с продължението на рода, персонажът на Бистра се превръща в антагонист на самия себе си в продължение на 22 години и влиза като такъв в сюжета на пиесата. Обиграването едновременно на две функции, протагонист и антагонист, от един персонаж показва сложността, с която Яворов възприема конфликтите в модерността, чието адекватно отразяване закономерно разрушава конвенционалните драматургични схеми и изисква прилагането на нови подходи в драматургичната техника.

В тази посока ще се спрем и на определения от автора като драматичен разказ послеслов на събитията „Как ехото заглъхва”. Обикновено вниманието се съсредоточава върху сцената между Олга и поручик Друмев като подсказваща и наподобяваща случилото се някога между персонажите на Бистра и Витанов. Сходен модел се разгръща в Ибсеновите драми, когато фабулата буквално се визуализира в сюжета, и така многопластово концентрира човешки взаимоотношения в единица време. Визуализирана сцена припомня житейското противоречие на дадения герой, установява повторението на миналото в настоящето като неусвоен житейски урок, който се изпречва пред персонажа с разрушителна сила. Яворов променя Ибсеновия модел и завършва по друг начин експеримента си. Бистра не наблюдава минал епизод от живота си. Олга не отговаря на привличането и на самотата на подпоручика, въпреки че отношенията ѝ със съпруга не се отличават с някогашната нежност и привързаност. Разкриването на произхода на детето, така многостранно дебатиран в предходната пиеса, отхвърля повторението на миналото, повторението на лъжата в семейните отношения. Персонажите са преодолели един конфликтен сблъсък,

принадлежащ на модерния свят, и вероятно в последвал драматургичен текст на Яворов ще бъдат изправени пред нови изпитания на модерността.

В хода на драматургичното действие Бистра избира страната на сина и неговата драма, макар че когато прави опит за самоубийство се аргументира със запазване на любовта на съпруга си. Противоречивостта на мотивите е отново характерна черта за безизходността, в която се лута модерният герой. Неуспешният опит за самоубийство, със същия револвер, принадлежал някога на Витанов, и могъл да спаси честта ѝ, само временно отлива натрупания драматизъм... В типичния за нея стил героинята бяга от проблема, като сменя пространството - в миналото напуска чифлика и не се връща вече в него, а сега напуска мъжа си и страната и заминава със сина си във Франция. Характерният Чехов мотив за бягството и търсенето на спасение другаде проблясва и в развръзките на Яворовата пиеса. „Но в *„България няма пътища, по които човек може да следва душата си, ако тя е като моята... Само че тук те не живеят, а се давят, за да не полудеят, или след като полудеят....”*. Тези разсъждения на Бистра препращат към образа на чужденката Амели от първата Яворова драма, която също противопоставя тук и там, България и другия свят в контекста на цивилизация и варварство. Но втората пиеса измества темата към полето на екзистенциалната проблематика и нейното модернистично обговаряне от литературата.

Интересно и изненадващо (в контекста на Яворовото творчество) е пътят към Бога, по който тръгва героинята. Противопоставянето между тук и там е подсилено от нейния избор да приеме католицизма, и то в една особена негова разновидност, а не православието. Бистра поема пътя на духовното уединение, постъпва в ордена на *Société des Solitaires de la Retraire Chrétienne* - общност, в която участващите носят монашески дрехи, но не правят обети, работят, подражавайки на Исус, и разговарят рядко, предимно вечер. *„Религията я успокои”*, казва нейната снаха. И докато съпругът ѝ се превръща в духовен баща за селската общност, тя избира Бога като път за възстановяване на изгубената хармония и посвещаване на душата си на съпруга – светец. Финалът на пиесата разчупва втвърдения за модерниста Яворов травматичен субективистичен модел. Герои като Бистра и Попович преодоляват субективистичната насоченост в мисленето и поведението си и се отварят към една надличностна кауза, свързват се с

метафизични величини като Бога и служенето на другите. Това по някакъв начин опровергава думите на самия Попович, че смисълът на брака се състои не в благословията на попа, а на природата. Героите надмогват природния модел, за да оживее културният и духовният модел. В последната си пиеса Яворов дава знак за извеждане на метафизичната проблематика в творчеството на друго ниво, необичайно за цялостното му творчество дотогава.

ЛИТЕРАТУРА:

1. *Тенев Л.* Разкъсани мрежи. – София: Български писател, 1984;
2. *Топалджикова А.* „Когато гръм удари ... как ехото заглъхва” Феноменът на огледалото – няколко различни гледни точки към него // Българското драматургично наследство: нови прочити. – София: ИК Проф.Петко Венедиков, 2006;
3. *Тумпаров Н.* „Когато гръм удари”, драма от П. К. Яворов // Демократически преглед. – 1912-1913. – Кн. 9-10. – С. 1241–1252 // Български театър. – Т.2.: Документални материали 1900-1917: Свитък втори: 1907-1917. Съст. Св. Байчинска. – София, 2012. – С. 835;
4. *Протич А.* „Когато гръм удари...”, драма в 3 акта от П.К.Яворов // Пряпорец. – 1913. – №25, 26, 27, 28 от 15, 16, 17, 18 10.1913 // Български театър. – Т. 2: Документални материали 1900-1917: Свитък втори 1907-1917. Съст. Св. Байчинска. – София, 2012. – С. 835;
5. *Шишманов И.* „Когато гръм удари” от П.К.Яворов // Свободно мнение. – Кн. 11, 9.11.1913. – С. 3-14 // Български театър. – Т. 2: Документални материали 1900-1917: Свитък втори 1907-1917. Съст. Св. Байчинска. – София, 2012. – С. 860-861;
6. *Яворов П.* Събрани съчинения. – Т.3. – София: Български писател, 1960.

Карацуба М.Ю. (Київ, Україна)

Архетип інцесту як порушення заборони у слов'янській народній баладі

У наведеній нижче статті подається розгляд одного із показових мотивів у народній баладі слов'ян – мотив інцесту (кровозмішування) : класифікація і трансформація мотиву у різних слов'янських народів, показові сюжети, етичні настанови у народних баладах з мотивом інцесту. Простежується також тісний зв'язок мотиву із віруваннями окремих слов'янських народів.

Ключові слова: *інцест, сюжет, народна балада, мотив.*

В приведенной статье рассматривается один из распространенных мотивов в народной балладе славян – мотив инцеста (кровосмешения): классификация и трансформация мотива у разных славянских народов, показательные сюжеты,