

СОФИЙСКИ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ”

Факултет по класически и нови филологии

Дина Манчева

**Европейската символистична драма
от Запад на Изток**

Автореферат

на дисертационен труд за присъждане на
научната степен „доктор на науките”

София
2011

Дисертационният труд е обсъден и насочен за защита от Катедрата по романистика при Факултета по класически и нови филологии на Софийския университет „Св. Климент Охридски“.

Данни за дисертационния труд

Брой на страниците: 426 стандартен формат А4.

Брой на библиографските източници: 188 заглавия.

Дисертацията е написана на френски език.

Европейската символистична драма от Запад на Изток

Обща структура, корпус и методология на дисертационния труд

В работата се проследява в типологично-съпоставителен план развитието на символистичната драма в Европа чрез двата ѝ основни културологични контекста – западноевропейския и славянския.

Възприемаме франкофонския символистичен театър от последното десетилетие на 19 век като своеобразен синтез на западната литература, поради космополитния му характер, включващ творци от различни националности (французи, белгийци, алзасци, носители на немската култура, англичани, американци), а и именно тогава особеностите на наложената от него естетика се открояват най-ясно.

Символистичният театър, създаден на Изток, е разгледан чрез три драматургии, представителни за всяка една от трите славянски групи, където европейското течение се проявява по различен начин - руската (източни славяни) полската (западни славяни) и българската (южни славяни).

Руският символизъм обогатява първоначалния франкофонски модел както в теоретичен план, така и чрез богатата си продукция. Полският символизъм, възникнал в рамките на широкото модернистично движение Млада Полша, се формира под непосредственото влияние и на други антипозитивистични течения (неоромантизъм, експресионизъм, неокласицизъм), с които той съжителства и също разширява идеалистичната поетика. Що се отнася до българския модернизъм, той илюстрира преплитането на франкофонската стилистика и славянските ѝ варианти в нов специфичен контекст.

Така избраният корпус обхваща цялостното хронологично развитие на европейската символистична драма, от появата ѝ на парижка сцена през 90-те години на 19 век във Франция, до нейния завършек през 30 години на 20 век в България. Това позволява да се проследят сходни естетически влияния в различни национални среди и да се открият новите аспекти, внесени от славянските модернисти.

Обект на анализ са два типа взаимодействия: *контактологични* и *типологични*. Творбите от четирите корпуса се изследват както с оглед на специфичния им културологичен национален климат, така и във връзка с общите им прилики в рамките на идеалистичната естетика.

С цел да се открият най-ясно типологичните сходства и специфичните различия между четирите театъра в изграждането на европейската символистична сцена, сме подбрали най-ярките примери, свързани с разглежданите проблеми, без да се спираме обстойно на пиесите от всички гледни точки.

Работата има текстуална насоченост и използва комплексна методология, съчетаваща различни литературни подходи (социологичен, тематичен, структурален). Обект на внимание са вербалните и паравербални особености на символистичната драматургия, а не самата ѝ режисура, която вече е била изследвана във френския и руския театър, макар и не в съпоставителен план.

Дисертационният труд се състои от две основни части, увод и заключение.

В **Увода** са представени накратко: естетическите причини, довели до бързото разпространение на течението в Европа ; спецификата на всяка една от трите славянски групи, с което се обосновава избора на корпус ; прави се кратък обзор на съществуващите проучвания върху символистичната драма в отделните национални литератури ; определя се методологията на изследването ; формулират се задачите и общия план на работата.

В **Първата част** се разглежда театралното творчество на най-видните представители на франкофонската и славянска символистична драма: първия театър на Метерлинк, който именно утвърждава драматичния жанр в идеалистичната естетика, произведенията на Блок, Виспянски и Попдимитров. Обект на анализ са 40 пиеси.

Докато Блок и Виспянски са безспорно най-оригиналните представители на руската и полската драма, то в българската не се откроява най-ярък драматург. Спрели сме се на Попдимитров, един от най-ерудитаните теоретици на течението в национален план, защото произведенията му, писани в продължение на 30 години, биха могли да се разглеждат като своеобразен синтез на българския символистичен театър.

Във Втората част се проследява една обща и за четиримата модернисти тенденция – пренаписването на универсални сюжети, взети от гръцката митология, фолклора и Библията. Тук корпусът на анализ е разширен до цялостната интертекстуална продукция, създадена от франкофонските и славянските символисти и обхваща 123 пиеси от 44 автора.

В **Заключението** се посочват приликите между франкофонската и славянската символистична драматургия, както и новаторските аспекти, чрез които модернистите на Изток разрушават някои основни постулати на първоначалния естетически модел и изграждат една по-богата идеалистична поетика.

Първа част

Символистичната драма на най-видните ѝ представители:

Метерлинк, Блок, Виспянски и Попдимитров

С цел да изпъкнат по-ясно типологичните сходства и специфичните особености между четиримата модернисти, изследваме творбите им с оглед на два типа взаимоотношения *текстуални* (реалност/трансценденталност) и *рецептивни* (сцена/зала). По този начин, обхващаме както драматичната структура на включените в корпуса пиеси, така и сценичната им реализация, предвидена според ремарките. Тези две зависимости съчетават философския възглед и на четиримата автори за единството на видимия и невидим свят с естетическата им цел да откъснат зрителите от баналното всекидневие като ги приобщят към тайнствената атмосфера на сцената.

Според типологичния характер на работата нарушаваме леко хронологичната последователност като изследваме творбите на Блок преди театъра на Виспянски, поради естетиката, която илюстрират. Символизмът в Русия представлява самостоятелно и добре обособено течение, със свои философско-естетически теории, множество манифести, печатни издания и отделни групи, а в Полша той е част от модернистичното движение Млада Полша и не съществува като независимо направление.

Четирите глави, посветени съответно на символистичните произведения на Метерлинк, Блок, Виспянски и Попдимитров, следват сходна структура. Във всяка една от тях се проследяват философските и естетически възгледи на съответния драматург, специфичния тип на сюжетите му, връзката на персонажите с трансценденталната сила и конкретизирането ѝ на сцената, структурирането на пространството с оглед на двете космогонични реалности и изграждането на драматичното действие, стратегиите от текстуален и сценичен характер, целящи да обединят сцена и зала в едно цяло.

Философски и естетически възгледи

И четиримата модернисти споделят философията на неоплатонизма и отреждат първостепенна роля на невидимата идеална същност, която движи света и се проявява

чрез тайнствени знаци във видимата материя. Ето защо, всички те се интересуват от окултното и езотеричното, като се насочват към мистичните учения от древността до съвременната епоха, но идеите им носят и своя подчертана специфика, определена от националния им контекст.

Метерлинк отстоява тезата за трагичния и статичен характер на земното съществуване, завършващ винаги с победата на смъртта.

За разлика от него, славянските драматурзи споделят възгледа за постъпателното развитие на човечеството. Според Блок диалектичната опозиция между двете реалности, материалната и идеалната, ще завърши с възврънатата им първоначална хармония, благодарение на теургичната идея за Вечната женственост, възплъщение на Божията премъдрост и спасителка на човешкия род. Виспянски вижда земната еволюция в широко разпространената сред полските романтици теза за прераждането, при което душата се облагородява чрез престолите ѝ в отвъдното. Попдимитров свързва двигателната сила на света с християнските си идеи и с възгледа за виталния устрем, заложен в човека, който обуславя стремежа му да се доближи до Господ.

Докато Метерлинк се стреми да изгради универсални произведения, насочени към тайнствата на човешкия живот, модернистите на Изток отстояват идеята за национален символистичен театър, свързан и със съвременните проблеми на собствените си страни.

Характер на сюжетите и основни теми

Пиесите на Метерлинк са обединени около мотива за смъртта, а интригите отвеждат главно към вълшебните приказки и легенди. Авторът ги свързва с примитивното възприятие на света, насочено към тайнствения контакт на човек с невидимото. Само една пиеса (*Слепите*) заимства история от Христова притча

Произведенията на Блок, Виспянски и Попдимитров отвеждат не само към фолклора, Библията и митологията, но и към съвременността и националната им история, като по този начин излизат извън характерното за символизма изискване за универсалност и атемпоралност.

Преобладаващият във всяка една от трите драматургии мотив носи, до голяма степен, белега на собствения си национален климат. Стремежът към един нов хармоничен свят, откъснат от материалната действителност в пиесите на Блок, представлява своеобразна реакция на живота в Русия в началото на 20 век, наситен с

остри социални противоречия, довели до две революции – през 1905 г. и през 1917 г. Темата за национална свобода в драмите на Виспянски, е отклик на трагичната съдба на Полша през 19 век, загубила независимостта си и разпокъсана между три чужди сили Прусия, Руската империя и Австро-унгарската империя. Идеята за саможертвата в името на общността в произведенията на Попдимитров отвежда също към обстановката в България от края на 19 век до 20-те години на 20 век, белязана от борбите за национално обединение след Берлинския конгрес, от балканските конфликти и националната катастрофа след Първата световна война, от социалните размирици в навечерието и след Септемврийското въстание.

Човешкото съществуване на прага на трансценденталното

Връзката между двете космогонични реалности е в центъра и на четирите драматургии. Но специфичните им конфигурация и значение са обусловени от различните философски и естетически идеи на отделните автори.

В пиесите на Метерлинк човешкото съществуване е показано на прага на смъртта. Восъчно бледите фигури на персонажите, болестите, които ги съпътстват още от самото им раждане, забавените им движения и постоянните им дремки, ги приближават до отвъдното. Самите герои сякаш са се откъснали от видимия свят. Те не могат да се ориентират в реалността, забравят дори собственото си минало¹ и имат чувството, че някаква незнайна сила, която смътно усещат, направлява действията им. Идеята за фаталността, която тегне над човешката съдба е подсказана чрез сходната повтаряща се съдба на персонажите с починалите им близки. Символиката на числото седем в произведенията (седем принцеси, седем стъпала², седем монахини³) подчертава връзката между преходното и вечното.

Мотивите за съня и за предопределението в живота се откриват и в славянските драматургии. Но персонажите им се откъсват от метафизичния модел в пиесите на Метерлинк и получават по-ясна национална характеристика и социален статут, които ги приближават често до съвременника.

Така, в драматургията на Блок само духовно извисените личности, които презират материалната действителност, се доближават до идеалното начало, свързано при него с мистичната фигура на Вечната женственост, докато останалите затъват в

¹ *Пелеас и Мелизанд, Аладин и Паломид.*

² *Седемте принцеси.*

³ *Принцеса Мален.*

сивото ежедневиe. Тази поляризация на героите, изпъква особено ясно в сънищата им. При едните, те са изпълнени с цветни видения, а при другите напомнят на животинския безпаметен ступор. Докато първите се измъчват от контраста между светлите, появили им се насън картини и земното монотонно съществуване, вторите ненавиждат промяната. Блок възприема вътрешните терзания на духовно издигнатите персонажи като отличителен белег на новия човек и именно те съставляват напрегнатата атмосфера в руските пиеси. Следвайки демократичните традиции в руската литература, драматургът свързва идеалистите, устремени към новото и непознатото, с моралните устои на народа, а материалистите, обсебени единствено от земните наслади, с аристокрацията и господстващите класи.

И все пак, поляризацията между двата типа герои не е абсолютна. Тя отразява както възгледа на драматурга за диалектичната връзка между двата свята, така и идеята му за антагонистичните сили в реалността. Така идеалистите търпят понякога влиянието на материалния свят, а народът е представен и като анархична първична сила и като носител на новия дух за промяна.

Както пиесите на Метерлинк и в полските творби на Виспянски животът е показан на прага на смъртта, но тя представлява възмездието, което трансценденталните сили отреждат на човек за действията му, възприети като опит да промени предначертаната си съдба. Тази нова конфигурация на двете реалности отвежда към широко разпространената национална идея, според която тежките моменти в историята на страната и особено изчезването ѝ от географската карта на Европа през 19 век, са наказание за извършените от самите поляци грехове.

Мотивът за греха, присъщ на всяко същество, определя както образа на отделните социални групи, всяка от които натоварена с определена национална вина, така и специфичната атмосфера в полските пиеси. Персонажите, измъчвани от растящи угризения, живеят с ужаса за очакващото ги възмездие, а силните им вътрешни терзания ги доближават, според Виспянски, до съвременния човек. Те са подсказани и чрез новата роля на съня, възприет не само като мост към отвъдното, но и като израз на подсъзнателните страхове на сънуващите, породени от реалния им живот. Полските драми засилват и взаимоотношението между земната реалност и смъртта чрез картината на вечното прераждане⁴.

⁴ *Ноемврийска нощ, Акрополис.*

В творбите на Попдимитров животът е показан в близост до небесния идеален свят, благодарение на страданието, с което Господ изпитва човек и така допринася за духовното му израстване. Докато руските и полските герои се стремят да осъществят мечтите си, българските считат мъченичеството като мистична фаталност, на която трябва да се подчинят. Мотивът за предопределението е подсказан и чрез множеството им пророчески сънища за приближаващите ги нещастия, които създават характерната за символизма атмосфера на напрегнато очакване.

И в българската драматургия персонажите са поляризирани на две отделни групи, но те са определени от отношението им към общността. Едните изпитват непознато за другите драматургии състрадание към чуждите нещастия и се жертват за другите. Любовта им към ближния ги доближава до идеалния образ на Спасителя и ги противопоставя на егоистите, заети единствено със собствените си материални проблеми.

Изобразяване на идеалните сили в реалността

Начинът, по който са представени свръхестествените сили в реалността размива още повече границата между двата свята.

Трансценденталното в пиесите на Метерлинк, свързано с многозначния образ на смъртта, запазва невидимия си характер, но то е подсказано индиректно, чрез редица природни явления и фолклорни мотиви : внезапна буря, силен гръм, кораб, пристигащ да вземе душата на човека, според келтските легенди, анимизъм на природата и тревожни реакции на животинския свят, характерни за приказките и др.

Всички тези елементи във франкофонските драми засилват тайнствената енигматичност на смъртта, защото получават различна интерпретация от персонажите и така играят двойна функция. Те са възприети и като обикновени явления от реалността, и като своеобразни маски на непознатото⁵, които насочват към някои негови отделни черти. Динамизмът им сякаш разширява пространството към безкрайния Космос, придавайки му фантастичен характер и създава усещането, че злите сили дебнат отвсякъде.

В славянските сценични произведения трансценденталното начало също е представено индиректно чрез мистичния пантеизъм, но то е конкретизирано и в човешки фигури, показани на сцената. Идеалните сили получават и нови социални и

⁵Maeterlinck 1985 : 84.

морални значения, които ги отличават от неутралната ирационална смърт в драмите на Метерлинк.

В произведенията на Блок, полисемичната фигура на Вечната женственост, призвана да обнови света, е въплътена в образа на чудно хубава жена, отражение на божествената красота⁶, надарена със свръхестествени способности. Тя е представена и чрез земните ѝ двойници⁷, носители на духовното начало (поета⁸, пророка⁹, монаха¹⁰), които също своеобразно съчетават реалното с фантастичното. Но както и метонимичните знаци на смъртта в пиесите на Метерлинк, идеалните фигури в руските драми са възприети различно от персонажите и запазват характерната за символизма неяснота и енигматичност. Така, единствено духовно издигнатите личности отгатват истинската им същност, докато материалистите забелязват единствено външния им чар или странния им вид.

Изображението на Вечната женственост в драмите на Блок не е еднотипно както смъртта в пиесите на Метерлинк. В последните му произведения (*Роза и Кръст*, *Рамзес*), тя е представена единствено чрез двойниците ѝ, което подсказва растящия песимизъм на драматурга, особено след революцията от 1917 г.

За разлика от пиесите на Метерлинк и Блок, идеалното начало в творбите на Виспянски отвежда към множество противоположни свръхестествени сили, които сякаш обхващат различните езически и религиозни представи за незнайното през вековете. И все пак, най-многобройно е присъствието на фантастични същества, заимствани от националния фолклор и на духове на полски исторически личности, въплътени в човешки фигури. Така прагът между живота и смъртта е заличен, а темпоралните граници на съвременните пиеси са значително разширени.

В произведенията на Виспянски показаните на сцената трансцендентални сили се отличават и с по-голямата си сложност. Те съчетават както доброто със злото, така и земното със свърхреалното. Независимо, че притежават незнайна мощ, те изпитват и редица човешки усещания (умора, жажда, глад), а мислите им често са заети с проблема за националната свобода. Фантастичният им външен вид (светещи очи, от

⁶ Соловьев 1990, 2 : 393.

⁷ Минц говори за двойници на Вечната женственост в поезията на Блок. 1975 : 51.

⁸ *Роза и Кръст*.

⁹ *Рамзес*.

¹⁰ *Песен на съдбата*.

които сякаш изхвърчат стрели, златен щит, разпръскващ магическа светлина¹¹) ги отличава от останалите персонажи, но облеклото им ги доближава до тях.

Освен образите, които пряко възплъщават невидимия свят, и в полските пиеси някои герои, сякаш откъснали се от реалността благодарение на духовните си занимания (поетът пророк¹², музикантът¹³, отшелникът¹⁴), са показани като вестноосци на Божията воля на земята и напомнят на руските двойници на Вечната женственост. Но, за разлика от тях, мисията на поета има по-скоро патриотичен отколкото морален характер.

Трансценденталните сили в драмите на Попдимитров са също разнородни, но те отвеждат главно към Библията и към националния фолклор. Българските творби засилват и противоположната роля на фантастичните същества по отношение на хората, с което се подсказва неподвластната им за човешкия разум воля и борбата между доброто и злото в света.

Свръхестествените фигури, възплътени в човешки образи, но изградени според наивния примитивизъм на народните приказки, получават и още по-голяма конкретност¹⁵, която почти премахва границата между двете реалности. Тези нови аспекти отвеждат към националния контекст, белязан от силни реалистични влияния, както и от осезаемото присъствие на фолклора. Нов момент в представянето на трансценденталното на сцената са и отделни игрови моменти и клоунада, заимствани от цирка, но подчинени на символистичната стилистика.

Пространствената картина на двата свята

Пространството, което ситуира двата космогонични свята в символистичната драматургия, също подчертава определената им близост. Изградено по нови принципи (фантастичност, стилизация, схематизъм), то губи реалния си характер и би могло да се разглежда като тяхна визуална метафора.

Старият полуразрушен замък, обитаван от персонажите в пиесите на Метерлинк представлява своеобразен символ на човешкия живот на прага на отвъдното. Обвит в гъсти мъгли, извън каквато и да е темпорална или географска определеност, сякаш излязъл от древния свят на приказките, той пази множество следи от многобройните

¹¹ Атина Палас в *Ноемврийска нощ*.

¹² *Даниел*.

¹³ *Съдиш*.

¹⁴ *Клетва*.

¹⁵ *Маска, Воденичарката*.

посещения на смъртта и подсказва, че тя продължава да витае наоколо. Динамизмът ѝ е подсказан чрез своеобразно оживелия пейзаж, който заплашва героите. Блата със застинали зелени води спират въздуха, гробището е навлязло в парка и се разширява с всеки изминал ден като стига почти до прозорците на двореца.

Самата сграда, построена като страшен лабиринт с дълги лъкатушни коридори, които не водят никъде, създава усещането, че е създадена от неznайна пагубна сила, а персонажите имат чувството че се разболяват още щом прекрачат влажния ѝ, черен праг.

В славянските драматургии пространството засилва националния характер на земната реалност. Действието се развива най-често в Русия, Полша или България, а изграждането му подчертава още по-ясно сложните взаимоотношения между двата свята.

В пиесите на Блок градът и преди всичко неназованата, но ясно подсказана северна столица Санкт-Петербург, представлява своеобразен символ на загубилото своята хармония съвременно руско общество.

Възприета в руската литература, като магическо място, изникнало с помощта на тайнствена сила, тя не е напълно откъсната от идеалното начало. Дългите ѝ и широки булеварди сякаш се сливат с хоризонта и мамят идеалистите, устремени към новото¹⁶. Но голямата експозиционна зала, претъпкана с огромни като чудовища машини, които дори погубват един човек, скрива небесната синева и подсказва идеята за злокобния характер на материалното развитие, откъснало човек от духовността¹⁷.

За разлика от франкофонския застинал замък, показан под заплахата на смъртта, в руския град кипи оживление. Пространството, изградено чрез различни външни и вътрешни опозиции (богат площад пред двореца с неподвижна фигура на трона и бедни покрайнини, където се строи пристанище за корабите, символ на очаквана надежда¹⁸; каменни стени на богаташки къщи в центъра и обсипани с цветя занаятчийски работилници до тях¹⁹), сякаш се превръща в жив организъм и подчертава диалектичното съжителство на духовното и материалното начало, насочено към загубената си първоначална хармония.

Пространствената картина, която подсказва отношенията между двете реалности в пиесите на Виспянски е още по-ясно обозначена. Тя отвежда към важни за полската

¹⁶ *Непознатата.*

¹⁷ *Песен на съдбата.*

¹⁸ *Царят на площада.*

¹⁹ *Рамзес.*

история градове и главно Краков, символ на националната идентичност, а така също и към някои чужди селища, свързани с основни моменти от човешкото развитие.

Самото структуриране на декора засилва метафоричния характер на сцената. Така две емблематични за Краков места съчетават полското величаво минало и трагична съвременна съдба - царският дворец на хълма Вавел, превърнат в австрийска казарма през 19 век и катедралата, в която вече не се коронясват царе, а единствено се погребват останките на видни исторически личности.

Нов принцип в изграждането на пространството в някои пиеси е специфичният му синкретизъм, който своеобразно асимилира полския град с важни за човешката еволюция места. Йерусалим и Троя са изобразени чрез познатия на зрителите царски дворец на Вавел в Краков²⁰, а в римските катакомби се появяват селяни от Галиция, участвали в подклажданото от австрийците антифеодално движение през 1846 г.²¹.

Така националният живот сякаш е показан в центъра на земното развитие и получава подчертано монументален характер. А визуализираният на сцената праг между живота и смъртта и пресичането му в двете посоки, поставя човешкото съществуване във вечния цикъл на прераждането. Редица картини подчертават динамичния характер между двата свята: лодката, която пренася душите на починалите, представя живота като едно вечно плаване; надгробната плоча, която се отваря и отвътре и отвън; оживелите каменни статуи; триумфалното завръщане на Спасителя на земята и влизането му в катедралата в Краков. Изградената по този начин сцена не само придава фантастичен характер на добре познатите полски градове, но и отвежда към идеята за неминуемото възкресение на Полша.

Докато пространството в руската и полската драматургия насочва главно към града, в пиесите на Попдимитров то се свързва, преди всичко, с различни кътове от България (планини, реки, села и градове). Те също често имат определено патриотично значение и сякаш подсказват контраста между величавото минало и трагичната съвременност.

Както и градът в драматургията на Блок, отделните места в българските произведения са изградени на принципа на контраста (затвор пълен с грешници, разположен срещу църковен храм²², ведър природен пейзаж, в който сякаш се усеща

²⁰ *Акрополис.*

²¹ *Легион.*

²² *Цар Самуил.*

Божието присъствие и богати дворцови покои, символ на земната суета²³, фантастична небесна светлина и лилави дяволски пламъчета²⁴). Но всички тези пространствени опозиции представят християнското виждане за света, допълнено с неоромантични нюанси, които придават самобитен характер на българската сцена. Докато героите на Метерлинк имат чувството, че зли сили ги дебнат в гората, персонажите на Попдимитров намират именно там убежище и покой.

Осъщественият контакт между реалното и идеалното

Връзката между двата свята, в центъра на драматичното действие, придобива особено ясен характер при срещата им на земята.

В драмите на Метерлинк прекият досег на героите с незнанията нематериално начало запазва невидимия си характер, но е подсказан с растящата им тревога. Интуитивните персонажи имат чувството, че някой ги наблюдава и дори докосва, а все по-големият неясен страх, предизвикан от субективните им възприятия, сякаш ги отделя от другите. Вглъбяването им в себе си е показано чрез нов тип диалог, който се разпада често на несвързани изкази, или на повтарящи се едносрични слова, допълнени от дълги моменти на мълчание. Според Метерлинк²⁵, именно този тайнствен контакт на душата с отвъдното, съставлява художествената стойност на едно произведение, защото той насочва към мистичните загадки на живота. Според възгледа за прераждането, споделян от повечето символисти, героите имат чувството, че смътно преоткриват отдавна забравени неща и достигат до някои философски истини, които формулират с ясно, подобно на сентенция, слово.

За разлика от невидимия досег на франкофонските персонажи с отвъдното, осъществен по волята на смъртта, срещата на славянските герои с идеалната сила е породена от взаимното им желание и е показана конкретно на сцената.

Вечната женственост в пиесите на Блок, изпълнена в конкретен женски образ, изисква вярната служба и помощта на хората, за да спомогне за обновлението на света, а идеалистите я виждат в сънищата си и копнеят да я срещнат на земята. Появата ѝ предизвиква силното им вълнение, но то изразява разяждащите ги съмнения дали ще успеят да я задържат при себе си, а не франкофонския страх от смъртта.

²³ *Дъщерята на Йевтея.*

²⁴ *Воденичарката.*

²⁵ Maeterlinck 1986 : 159.

Поляризацията на персонажите в драмите на Блок усложнява характера на диалога им с фантастичната женска фигура. Докато устремите към непознатото герои губят дори и словото си от възбуда, материалистите възприемат поетичната й реч буквално, а разговорът им с нея, в който се преплитат два стилистични регистъра, конкретен и метафоричен, съдържа определени сатирични нюанси. Ето защо, единствено духовно издигнатите личности достигат до ново непознато на Запад мистично знание. Те си възвръщат спомени от преживени важни исторически събития от националното си минало, които им разкриват тайнствената връзка със собствената им страна²⁶.

Според философските възгледи на Блок за диалектичната връзка между реалното и идеалното, срещата между двете реалности получава също по-комплексен характер. Чудно красивите фантастични жени губят магическия си ореол в досег с материалния свят, а странната им промяна сякаш поставя под съмнение самото присъствие на Вечната женственост на земята. И все пак, то не е изцяло отхвърлено, защото свръхестествените същества винаги запазват неземната си хубост, отражение на небесната хармония и не успяват да приемат пошлата реалност. Именно поради това, те напускат света на хората, в който не могат да живеят.

Неспособността на руските персонажи да задържат идеалната сила на земята е представена също с известна ирония. Те я виждат в сънищата си, но често не могат да я познаят в действителността, когато тя се въплъщава в човешки образ, привлечени са от красотата ѝ, но забравят чертите на лицето ѝ. Но възможността на хората да се свържат с Вечната женственост не е напълно отречена, защото чудно красивите същества им обещават да се върнат при тях, ако те се променят в духовен план. Така, възможният краен синтез между реалното и идеалното, според космогоничните възгледи на Блок, не е напълно отхвърлен, но получава и социално-етични нюанси.

Срещата между двата свята в пиесите на Виспянски подчертава силната им мистична връзка, тъй като тя е представена чрез редица контакти на героите с различни фантастични фигури. Трансценденталните сили живеят с проблемите на хората и се нуждаят от действията им, за да изпълнят мисията си, свързана не толкова с моралното обновление на обществото им, колкото с жадуваната от тях свобода. А самите персонажи често призовават боговете и духовете от отвъдното за помощ и ги викат с различни окултни заклинания. Не случайно, непосредствената близост между двете

²⁶ Герман от *Песен на съдбата*.

реалности се осъществява често именно на важни религиозни празници (Христовото Възкресение²⁷, еврейския Шабат, отреден за преклонение пред Бога²⁸) или през ноември²⁹, месеца, през който живите почитат паметта на мъртвите, според християнството.

Новото знание, придобито от героите в досега си с идеалното, отвежда също по-скоро към реалността както в пиесите на Блок, но то е по-всеобхватно. Персонажите си спомнят за преживени исторически събития, важни за човечеството³⁰, те откриват и скрити и за самите тях страни от собствената си природа³¹, а понякога дори прозират и бъдещето на цялата нация³².

Независимо, че и в полските драми срещата между два свята е сякаш откъсната от будния живот и се доближава до съня, тя придобива по-достоверен характер, защото фантастичните същества оставят материални следи на земята. За разлика от променящите се руски възплъщения на Вечната женственост, те запазват и свръхестественото си величие. Силата им в действителността подсказва неминуемата помощ, която те ще дадат на хората и засилва патриотичната насоченост на полската сцена.

В пиесите на Попдимитров темпоралната символика на контакта между двата свята подчертава също тясната им връзка - нощта преди Еньовден³³, когато, според народните вярвания, горният и долният свят се сливат в едно, Велики четвъртък³⁴, когато Исус Христос разкрива тайнството на Причастието по време на Тайната вечеря и др.

Но, за разлика от славянските драматургии, срещата на българските герои с идеалното начало получава както видимо, така и невидимо изражение, свързано с тайнството на християнската молитва. Именно след като отправят зов към небето, Господ изпълнява желанията на хората или им изпраща пророчески видения, които им помагат да прозрат съдбата си.

Персонажите са надарени и с по-силна интуиция от славянските си събратя. Въпреки, че и те не винаги успяват да отгатнат присъствието на конкретизираните в човешки образи идеални сили, те все пак ги усещат по-ясно, което засилва и

²⁷ *Акрополис.*

²⁸ *Съдии.*

²⁹ *Сватба*

³⁰ *Мицкевич от Легион.*

³¹ *Сватба.*

³² *Мария от Варшавянка.*

³³ *Воденичарката.*

³⁴ *Цар Самуил.*

емоционалната атмосфера на сцената. Така и моралната промяна на героите след срещата им с тях е по-осезаема.

Специфика на драматичното действие

Специфичните отношения между двете реалности в четирите драматургии определят и характера на драматичното действие. Традиционната причинно-следствена мотивация в интригата е заменена с пророчески сънища, неясни предзнаменования и вътрешно напрежение, а самите събития се развиват на извънсценичното пространство, с което се подчертава важността на невидимото. Ново по тип е и изграждането на експозицията и развръзката. Те са кратки, непълни, често размити в текстуалната структура и създават картината на един неясен и неразбираем земен свят.

И все пак театралното действие в пиесите на отделните автори се отличава и с редица особености.

Творбите на Метерлинк са подчертано статични³⁵, тъй като, според него, душата на човек може да установи контакт с невидимото единствено в момент на покой, необезпокоявана от външни събития. Въведената от франкофонския драматург естетика на минимализма³⁶ е илюстрирана по два начина. В едноактните пиеси³⁷, изградени от една единствена непроменена ситуация, персонажите коментират с нарастващо напрежение все по-осезаемото приближаване на смъртта, подсказана чрез анимизма на декора. В петоактните драми³⁸ фабулата е представена чрез кратки статични, често повтарящи се картини, които създават усещането за монотонна цикличност, а кратките и непълни препредадени разкази за извънсценичните събития, сякаш ги отдалечават от драматичното пространство.

За разлика от бедното на събития действие във франкофонската драма, ръководено единствено от невидимата смърт, славянските модернисти усложняват фабулата и въвеждат някои нови принципи, за да покажат сложността и динамизма на живота.

Пиесите на Блок, изградени от съвсем сбити и бързо редуващи се картини, концентрирани в твърде кратък период, създават картината на един странен, хаотичен и фрагментарен свят. Често несвързаните и противоречащи си една на друга сцени, засилват впечатлението за нелогичността и дори абсурдността на човешкото

³⁵Maeterlinck, 1986 : 105.

³⁶*Idem.*

³⁷ *Слепите, Неканената, Там вътре, Седемте принцеси.*

³⁸ *Пелеас и Мелизанда, Аладина и Паломид, Смъртта на Тентажил, Принцеса Мален.*

съществуване. Преплитането на разнородни прозаични и поетични елементи, както и на няколко отделни фабулни истории допълват представата за една сложна и постоянно променяща се реалност, подчертана и с двусмислено, сякаш с отворен край заключение.

Тази нова структура, заимствана от народната сцена на балагана, но подчинена на философските възгледи на Блок, придава национален характер на творбите му. Така, основният структурен принцип в руските символистични пиеси е не повторението, което авторът свързва със земния застой, а контрастът, показан като двигател на земното развитие.

За разлика от накъсаното схематично действие в драмите на Блок, повлияни силно от стилистиката на балагана, Виспянски създава монументални творби с епическа широта, вдъхновени от идеите на Мицкевич за славянската драма. Макар и твърде разнообразни в структурно и тематично отношение, те съдържат няколко основни, но допълващи се отделни нива.

Фабулният план показва реалните взаимоотношения между героите и подчертава сложния и объркан характер на видимия свят чрез редица нови похвати: комплексна интрига, изградена от множество отделни истории³⁹, едновременни сцени, протичащи на различни места⁴⁰, представяне на едно и също събитие от две различни гледни точки⁴¹. *Фантастичната част* отвежда към свръхестествените същества (богове, духове, признаци), които се появяват в реалността или в съновиденията на персонажите и ръководят действията им. *Тълкувателният фрагмент*, представен най-често чрез пророчески лиричен коментар или видение на автора, показва значението на драматичните събития за бъдещето на нацията и им придава епическа величавост.

Така очертаната функция на отделните нива също преобръща традиционните основи на драматичното действие и представя живота под пряката зависимост на трансценденталното.

И в българските пиеси интригата най-често е допълнена с извън фабулни фрагменти, които я включват в невидимата логика на идеалното начало или я доближават до съвременността. Изграждането на драматичното действие насочва главно към мотива за предопределението. Още в началото на интригата част от пророческите сънища на героите се осъществяват в живота им, с което се подсказва, че

³⁹ *Акрополис.*

⁴⁰ *Ноемврийска нощ.*

⁴¹ *Скалка, Болеслав Смели.*

и останалите им видения предстоят да се реализират. Редица допълнителни предзнаменования подсилват усещането за предизвестен край.

По нов начин е създадена и представата за динамизъм в творбите на Попдимитров. Множеството събития, които се развиват на извънсценичното пространство, са приближени често до сцената чрез описанията на наблюдаващите ги герои⁴² или чрез разкази на някои от участниците им⁴³. По този начин, невидимото придобива особена важност, още повече, че често пъти съдбата на персонажите зависи именно от развитието на извънсценичното действие.

Текстуалната структура и синтеза на изкуствата

Следвайки възгледа на Вагнер за синтеза на изкуствата, и самата поетика на символизма, целяща да подсказва невидимото като запази тайнствения му характер⁴⁴, и четиримата драматурзи обогатяват пиесите си чрез експресивния език на музиката и живописата. Те считат, че словото не може да изрази напълно непознатите светове⁴⁵ и именно визуалните и звуковите компоненти създават необходимия емоционален контекст за разбирането им. Така схематичните експозиция и заключение са допълнени от паравербални сцени, а няколко картини подчертават основните теми в интригата, като засилват метафоричната ѝ насоченост. Произведенията им съдържат и редица пластични и музикални принципи в структурата си, а понякога и самото сценично пространство е изградено по подобие на добре известни художествени платна. Но философските и естетическите идеи на отделните писатели определят и някои различия в начина, по който те използват отделните изкуства.

Метерлинк свързва живописата както с примитивното възприятие на света, проявено, според него, чрез конкретни зрителни образи, така и с идеите си за статичния театър, при който емоционалното описание на декора заменя действието. Именно погледът, характерен за пластичното изкуство, определя и структурата на пиесите му. Героите са разделени често на две отделни групи, от които едната гледа и коментира поведението на другата, а картините, които съставляват метафоричния център в интригата, са представени чрез субективния им разказ.

Колкото до началните и крайни визуални сцени, показани в пълна тишина, те насочват към тайнствения контакт на душата с невидимото.

⁴² *Дъщерята на Йефтея.*

⁴³ *Цар Самуил.*

⁴⁴ Maeterlinck 1985 : 19.

⁴⁵ Блок 1910.

Белгийският драматург въвежда и редица пластични похвати⁴⁶, заимствани най-често от платната на художници мистици⁴⁷, но ги подчинява на собствените си философски и естетически възгледи.

Макар и в по-малка степен, музиката също спомага за цялостното изграждане на произведенията, определени и от самия автор като страшни и тъмни хармонии⁴⁸. Множество мелодии и звуци съставят фона на драматичното действие или своеобразно го ритмуват, а повторението, превърнато в основен структурен принцип, отвежда към полифоничната форма на фугата.

Славянските модернисти разширяват възгледа за синтеза на изкуствата с нови значения и обогатяват произведенията си с още повече експресивни средства.

Блок счита, че звуците и багрите имат скрито мистико-онтологично съдържание което единствено художникът може да долови и подскаже на публиката. Така, той често свързва дисхармоничните шумове и жълто-виолетовите нюанси с баналното сиво ежедневие, а хармоничната мелодия и светло-синьото с вселенския ритъм⁴⁹ подвластен на невидимото идеално начало, чиято магическа сила може да преобрази зрителите⁵⁰. Драматургът възприема синтеза на изкуствата и с оглед на националния характер на творбите си, защото, според него, експресивната синтетичност е характерна единствено за руската, а не на западната култура⁵¹.

Така, началните и крайните сцени в пиесите му, както и картините символи, които синтезират основните теми в интригата, съчетават музиката и живописата.

За разлика от Метерлинк, Блок заимства предимно цветовата гама от платната на художници идеалисти и то главно от картините на Врубел, предшественика на руския символизъм⁵². Драматургът разширява синтеза на изкуствата и чрез кинематографични техники включени в пиесите, в които той открива чудната простота на фолклора⁵³.

⁴⁶ Gorceix 1997 : 135.

Postic 1970 : 131-133.

Andrieu 1962 : 45.

Gorceix 1999 : 10.

Laoureux 1999-2000 : 100-112.

⁴⁷ фламандските майстори от 16 век, английските прерафаелити от 19 век, съвременната група Наби, символистичните художници.

⁴⁸ Maeterlinck 1979, I : II.

⁴⁹ Блок, 1960-1963, III.: 296-297.

⁵⁰ Блок 1909.

⁵¹ *Idem.*

⁵² Amiard-Chevrel 1994 : 17

⁵³ Лотман 1993 т.3 : 185–201.

Руските творби, изградени като сложна полифония от слово, звуци, цветове и бързо променящи се кадри, напомнят на инструментална симфония с разнообразна ритмика, множество музикални теми и широка мащабност.

Виспянски, от своя страна, вижда модела на синтетичната и монументална сцена, към която се стреми, в тайнствената величавост на католическата меса и разширява значително присъствието на отделните изкуства в пиесите си⁵⁴. Така, началните им и крайни сцени, показани на огромно пространство, често представляват сложен спектакъл от симфонична и хорова музика, светлинни ефекти и балет⁵⁵. Не картини символи, а цели пантомимни сцени⁵⁶, отвеждащи към монументалния античен спектакъл⁵⁷, резюмират интригата и подчертават метафоричния ѝ смисъл.

Полските творби също съдържат някои пластични принципи в структурата си, но те са заимствани от собствените витражи на драматурга.

Произведенията на Виспянски, изградени чрез редуването на мелодично слово с широко известни народни песни и революционни химни⁵⁸ се доближават до богатата стилистика на операта⁵⁹, а симфоничните фрагменти им придават подчертана величавост.

Колкото до Попдимитров, той свързва синтеза на изкуствата главно с общите им структурни принципи като симетрия, ритъм и хармония⁶⁰, върху които изгражда и собствените си произведения. Но като художник, той отдава предпочитание на пластичното изкуство. Така, докато мелодиите в символистичната драма обикновено подчертават лайтмотивите в речта на героите, в българските творби отделни предмети, с ясна символика, визуализират основните теми в словото на персонажите.

Що се отнася до народните песни, танци и балета, те засилват националната атмосфера и напомнят на полската сцена, но съдържат и някои нови философски значения. По-голямото място на балета в българските произведения отвежда и към широко разпространените вариететни спектакли през 10-те и 20-те години на 20 век.

⁵⁴ Биолчев 2003: 220. В *Студията за Хамлет* Виспянски счита, че Архитектурата, Изобразителното изкуство и Драмата представляват цялостен ансамбъл. *Театър* 2001/10-12 : 14.

⁵⁵ *Даниел*.

⁵⁶ *Мелеакър*.

⁵⁷ Pavis 1996 :239.

⁵⁸ *Варшавянка*.

⁵⁹ Виспянски замисля първите си младежки творби като либрето за опера.

⁶⁰ Попдимитров in Попдимитрова 2007 : 61.

Отношенията сцена-зала

Всички драматурзи възприемат синтеза на изкуствата и като средство да откъснат публиката от реалността и я потопят в нов тайнствен свят, съдържащ някои мистични истини. Но стратегиите, които те използват, за да свържат зала и сцена в един общ спектакъл, са различни.

В пиесите на Метерлинк съзерцателното поведение на персонажите, превърнали се в своеобразни наблюдатели на спектакъл, които те се стремят да разгадаят, ги доближава до статута на зрителите. Множеството им философски разсъждения за живота, които те правят в трето лице, сякаш ги отдалечават от самата интрига и ги доближават до гледната точка на залата, а описанията им, адресирани към някой герой, се отнасят имплицитно и до присъстващите в представлението. По този начин, публиката се оказва едновременно наблюдател на фабулната история и участник в метафизичната драма на собственото си съществуване.

И все пак, границата между двете реалности в така изградения спектакъл, не е напълно заличена. Видът на персонажите, представени според ремарките като восьмични фигури, им придава странен характер и създава известна дистанция между фабулния свят на сцената и този в залата.

Моралните, социалните и националните цели, които символистите на Изток отреждат на театралното изкуство, обясняват още по-голямото им внимание към връзката на двете естетически реалности в спектакъла и структурните особености на творбите им.

Блок вижда прототипа на « съборния спектакъл »⁶¹, способен да облагороди публиката, в атмосферата на народния балаган, показан на градския площад и заимства от него редица похвати: разрушаването на театралната илюзия и подчертания игров характер на сцената чрез клоуната, метатекстуалните коментари, честите обръщения на актьорите към аудиторията, условния декор, изграждането на ново общо пространство, включващо и цялата зала и др. Фолклорните похвати запазват връзката си с народния театър, предполагащ активен диалог между публика и сцена чрез шока и изненадата⁶². Но, едновременно с това, същите тези стилистични принципи, подчинени на идеалистичната естетика получават и нова символика. Така, картината на балагана, подсказан на сцената, се възприема както с оглед на близкия до публиката народен

⁶¹ Теоретичните основи на « съборния спектакъл » са представени най-пълно от Иванов 1979, 3 : 77.

⁶² Лотман 1998 : 48.

спектакъл, така и като символ на съвременния живот, превърнал се в бурлесково представление, лишено от каквато и да е логика.

Полските пиеси заличават още повече прага между сцена и зала като изграждат понякога общо пространство, при което актьорите са седнали всред публиката⁶³. Те също разрушават понякога театралната илюзия, но не чрез клоунада, а като разкриват някои скрити механизми на самото представление (актьори показани в процес на репетиция, сценични работници, които внасят декора)⁶⁴. Различните фрагменти в структурата на самите творби (фабулни, фантастични, коментари) засилват диалога между сцена и зала. Но те запазват величавата атмосфера, за разлика от игровото начало в драмите на Блок. Виспянски счита цялата театрална сграда за свещено място, а онези, които прекрочат прага ѝ (актьори и зрители) са призвани, според него, да възкръснат за нов идеален живот, който би могъл да повлияе в последствие и на собственото им съществуване.

Структурирането на българските пиеси с двете допълващи се нива (фабулно и извън фабулен коментар) приближават също зрителите в залата до интригата на сцената. Но, за разлика от руските и полските драми, творбите на Попдимитров не разрушават театралната илюзия и запазват поетично-съзерцателния климат на франкофонската сцена, като я обогатяват с някои неоромантични нюанси. Авторът счита че фрагментарността нарушава емоционалната атмосфера, а именно вълнението на зрителите по време на спектакъла допринася, според него, за моралното им издигане⁶⁵. Ето защо, той включва в произведенията си редица непознати за останалите символистични драматургии патетични ситуации, за да разчувства публиката и предизвика състраданието ѝ.

Взаимоотношенията реалност /трансценденталност и сцена/зала в драматургията на Метерлинк, Блок, Виспянски, Попдимитров

Заклучение

Анализът на двата типа взаимоотношения (*текстуални и рецептивни*) в четирите драматургии илюстрира безспорната генетична близост на славянските

⁶³ *Ноемврийска нощ.*

⁶⁴ *Освобождение.*

⁶⁵ Попдимитров in Илиев 1992 : 200.

варианти с франкофонския модел както във философски и тематичен, така и в структурен план.

Но моралните, патриотични и социални значения, които получават двете космогонични реалности в драматургиите на Изток, надхвърлят неутралния им характер в пиесите на Метерлинк.

Славянските пиеси обогатяват идеята за космическото единство със земното му измерение и показват сложните връзки на отделната личност със собствения ѝ народ (Блок), нация (Виспянски) и общност (Попдимитров). Неутралното поляризиране на героите на два основни типа (интуитивни и рационални) в драмите на Метерлинк е променено с нови морални нюанси в драмите на Блок и Попдимитров. Самото човешко съществуване придобива и нови етични и социални измерения, както и най-често определен национален характер.

Връзките между двата космогонични свята получават също по-голямо разнообразие на Изток, а преплитането им заличава границата между тях. Виспянски конкретизира виденията на персонажите на сцената и създава нов свят, между съня и будния живот. Блок засилва динамизма на двата свята чрез картината на хаотичната реалност, устремена към синтеза със загубеното духовно начало. Руските, а до известна степен и българските пиеси подчертават и взаимното влияние между двата космогонични свята.

Усложнената структура на драматично действие е друга специфична черта на славянските пиеси. Честото смесване на допълващи се фрагменти (Виспянски) и темпорални нива (Попдимитров), редуването на прозаичното с лиричното и отхвърлянето на правдоподобие (Блок), създават картината на динамичния живот, в тясна близост с трансценденталното. Виспянски и Блок обогатяват франкофонския модел на Метерлинк с редица нови принципи като контраста и игровото начало, странността и гротеската, иронията и засиления синкретизъм. Повечето от тези нови аспекти показват влиянието на собствената им култура и литературни традиции.

Модернистичните творби на Изток съдържат и редица елементи, които предвещават авангардната поетика или са заимствани от нея. Смесването на различни времеви нива, които заличават границата между сън, въображение и буден живот, особено в пиесите на Виспянски, биха могли да се свържат със сюрреализма през 20-те години. Едновременните сцени и представянето им от различни гледни точки (Виспянски), динамизмът и вкусът към фрагментарното (Блок) напомнят на кубо-футуризма в навечерието на Първата световна война. Ужасът от индустриализацията

(Блок), силното преувеличение и вкусът към конкретното (Попдимитров), както и множество масови сцени (Виспянски) отвеждат към поетиката на експресионизма.

Новата мисия на драматичното изкуство, отстоявана от славянските драматурзи, определя и засилената връзка между сцена и зала в театралния спектакъл, както и още по-богатия и разностранен синтез на изкуствата в произведенията им.

Приликите в изграждането на реалното и трансценденталното в славянските творби се дължат както на директните влияния между Изтока и Запада, така и на сходни тенденции в собствените им културни и социални контексти. Независимо, че и тримата автори познават добре символистичния театър на Метерлинк и го четат в оригинал, те се стремят да създадат национални произведения, пропити от модернистичния дух. Така, бихме могли да говорим по-скоро за общи типологични процеси, които показват богатството на славянските драматургии, възникнали от взаимодействието на франкофонските влияния и националните културни традиции.

Втора част

Интертекстуалните сюжети

във франкофонската и славянска символистична драма

Структурирането на сходни сюжети, заети от големите езически и религиозни текстове на човечеството в пиесите и на четиримата автори ни позволява да изследваме развитието на символистичната драма от още една, допълваща се гледна точка. Тук космогоничните отношения между реалност и трансценденталност не са разгледани сами за себе си, а са включени във фабулното изграждане на драматичния текст. С оглед на по-цялостния характер на анализа включваме цялата интертекстуална продукция, създадена от четирите национални драматургии.

Всяка една от трите глави, в тази част, посветена съответно на символистичния прочит на митични, фолклорни и библейски разкази, следва сходен план, като първо се изследва франкофонската интерпретация, а после славянската. Обект на съпоставителния анализ са: избора и характера на интертекстуалните сюжети, подходите при пренаписването им и сценичната им конкретизация.

С цел да се разкрият най-ясно типологичните връзки и националната специфика на двата контекста (франкофонския и славянския), отделяме по-голямо внимание на

руската драматургия, свързана с първата цялостно изградена славянска версия на символизма. Посочваме и новите моменти, с които полският и българският театър обогатяват символистичната драма.

Гръцките митове през прочита на франкофонската и славянската символистична драма

Интересът на символистите към митологичните сюжети е пряко свързан със стремежа им да създадат мистичен театър, близък до древните свещени ритуали. Поради това, те се насочват главно към гръцката трагедия свързана с елинския спектакъл. Драматурзите са привлечени особено от загубените творби на Есхил, Софокъл и Еврипид и си поставят за цел да ги възстановят от останалите им откъслечни фрагменти, за да достигнат до скритата в тях мистична истина.

Гръцките трагичи във франкофонската и славянска драматургии

Франкофонските символисти проявяват особено внимание към творчеството на Есхил, най-близко до ритуално-религиозния древен спектакъл, както и към трагедиите на Софокъл, чиито герои търсят да разгадаят някаква тайна. Но западните писатели са по-скоро резервирани към трагедиите на Еврипид, където според тях вече не се усеща божественото начало⁶⁶. Така, от петте митични пиеси, включени във франкофонския ни корпус⁶⁷, две драми се отнасят към трагедиите на Есхил (*Прометеида* от Пеладан и *Прометей* от Еролд и Лорен), Една символистична творба отвежда към Софокъл (*Едип и Сфинкса* от Пеладан). Най-накрая, две модерни сценични произведения (*Анкей* от Виеле-Грифин и *Свещената драма на Елевсин* от Шюре) пресъздават известни митове, които биха могли да се свържат със загубени трагедии, писани и от тримата антични драматурзи. И все пак, картината на човешкото съществуване в новите текстове, подчинено на божествената воля, напомня по-скоро атмосферата на Есхил и на Софокъл, отколкото тоналността на Еврипид.

Мистицизмът на западните автори определя интереса им към сюжети, които показват тайнственото единство между двата свята (смъртта и възкресението на

⁶⁶ Schuré 1925 : 276.

⁶⁷ В него не фигурират двете непубликувани трагедии *Орфей* и *Андромеда* от Пеладан, чиито заглавия отвеждат по-скоро към Есхил и Софокъл, отколкото към Еврипид. Grauby 1994 : 155

Персефона, дъщерята на Деметра), важната роля на трансценденталното за материалния и духовен прогрес на човечеството (Прометей), невъзможността на отделната личност да се противопостави на непознатите сили (Едип, аргонавтът Анкей).

За разлика от западните драматурзи, славянските възприемат древните фабули и като ключ към проблемите в собствените си страни, раздирани от дълбоки социални и национални кризи. Този специфичен контекст определя новите теми, които модернистите на Изток откриват в гръцките трагедии, свързани по-скоро със земния живот, отколкото с влиянието на трансцендентните сили.

Така, руските символисти се насочват преди всичко към творбите на Еврипид, където те единствено виждат „съчувствие към човека“⁶⁸ и неговите проблеми, тъй като героите му според тях се стремят сами да изграждат своя живот, без да търсят божията подкрепа. От 8-те руски пиеси с античен сюжет, пет са тематична транспозиция на загубените творби на Еврипид (*Меланипа Философката*, *Цар Иксион* и *Лаодамия* от Аненски, *Мъртвият Протезилай* от Брюсов и *Дарът на мъдрите пчели* от Сологуб). Две славянски пиеси (*Прометей* и *Тантал* от Иванов) се отнасят към Есхил, чиято близост до Дионисиевите ритуали и до първичното народно съзнание⁶⁹ и култура, а не франкофонския интерес към трансценденталното, привлича символистите-теурзи. Една единствена драма (*Тамир Китареда* от Аненски) се отнася до едноименната загубена трагедия на Софокъл. Но, сюжетът ѝ, за надсвирването на простосмъртен с нимфа, отвежда по-скоро към високомерието на човека, а не толкова към връзката му с идеалното начало, която интересува франкофонските драматурзи.

Засиленият интерес на руските автори към реалността проличава и в характера на сюжетите им. Те отвеждат към митични фабули за горди личности (цар Иксион, Тантал, Тамир Китареда), които не само че престъпват законите на Олимп, но дръзват дори и да се съревновават с боговете.

Нова интерпретация получава Софокъл и в полската символистична драматургия, където митичните сюжети са пресъздадени в тяхната цялост⁷⁰ единствено в пиесите на Виспянски, най-изявеният ѝ представител. Той открива в *Едип цар* трагичната картина на човека, белязан с множество съзнателни и несъзнателни грехове,

⁶⁸ Анненский 1979 : 433.

⁶⁹ Минц 1979.

⁷⁰ Не се спираме на *Ерос и Афродита* (1909) от Ридел и на *Ерос и Психея* (1909) от Жулавски, които правят свободна интерпретация на мита, конкретизирайки го в различни епохи и не запазват гръцкия контекст.

които го водят към неминуемо възмездие. Въпреки, че сюжетите на четирите „антични” пиеси, създадени от полския творец (*Мелеагър, Протезилай и Лаодамия, Ахилейс и Завръщането на Одисей*) са заимствани по-скоро от *Илиадата* и *Одисеята* на Омир, отколкото пряко от гръцките трагедии, картината на героя, който търпи ужасните последствия от собствените си прегрешения, напомня на Софокъл. Колкото до основните им мотиви, те насочват преди всичко към борбата с врага и смъртта в името на родината.

В българската модернистична драма фигурират три пиеси прочит на загубени Есхилови трагедии (*Прометей* недовършен младежки фрагмент от Попдимитров, *Семела* от Грозев и *Антигона* от Стоянов), както и една „антична” комедия (*Аполон и Мидас* от Стоянов). Този непознат за самата естетика жанр присъства в представленията, играни в Античния театър в Оранж, насочени към възстановяване на елинския спектакъл. Именно там през 1908 г. е показана и френска творба със същото заглавие. Но, независимо от близостта на южнославянските писатели до франкофонския модел, изборът на сюжетите им, носи своя определена специфика. Те показват справедливостта на боговете, възнаградил предаността на хората (*Семела*), или наказали грешниците (*Креон, цар Мидас*).

Структурни принципи при изграждане на митичната тъкан

Франкофонските символисти се стараят да пренапишат загубените гръцки трагедии или с *археологическа* точност (метод, възприет от Пеладан и Шюре), или да ги възпроизведат свободно, като запазят фабулната им цялост (*тематичен* прочит, в драмите на Еролд и Лорен и Виеле-Грифен). Но, и при двата подхода, те засилват универсалната символика на античните сюжети като ги обогатяват с мотиви от различни източници и главно от гръцката митология и Библията. Според тях, смесването на разнородни митични и библейско-евангелски теми спомага за по-ясното разчитане на първичното елинско съдържание и му придава по-широк философски смисъл. В модерните пиеси често една висша сила властва над волята на гръцките богове, а елинските герои възприемат евангелското виждане за саможертвата и изкуплението, доближавайки се до християнската фигура на Исус Христос.

Славянските драматурзи се стремят да покажат вечното значение на гръцките трагедии, валидно и в съвременността. Поради това, археологическото възстановяване на древните творби е непознато на Изток, а тематичната им трактовка е много по-свободна. Така, Аненски, счита, че единствено свободната интерпретация на елинските

фабули би могла да ги доближи до съвременната душа⁷¹. Иванов, от своя страна, споделя възгледа, че древните ритуали, съдържащи се в трагедиите на Есхил, трябва да бъдат осъвременени. А Виспянски открива пряка връзка между трагичното виждане за човека в произведенията на Софокъл и историята на собствената си страна. Затова, според него, е по-важно да се покаже зависимостта между греха и наказанието, отколкото да се възстанови с максимална точност отделна загубена творба.

Славянските модернисти засилват франкофонския синкретичен подход при прочита на античните сюжети като включват в произведенията си и редица елементи от собствения си контекст (история, култура, фолклор). Християнизацията на митичните фабули в драмите на Изток е повлияна и от някои национални философски теории, разпространени в отделните страни: мистико-теургичните възгледи на Соловьев и философията на Достоевски (руски театър), Богомилските идеи (българска драма). Така, Иванов дава нов прочит на Есхилския Прометей, възприет според възгледите на Соловиев за загубената хармония между идеалното и трансценденталното поради човешкия индивидуализъм. В руската творба елинският титан е представен като анархист бунтар, нарушител на космическия ред. Той не е спасител на хората, а носи семето на раздора. защото огънят, който им дава, поражда братоубийства и войни.

Отпратките към съвременната реалност също засилват синкретизма на митичните разкази. В пиесите на Виспянски силните антични герои са превърнати често в нерешителни, пълни с угризения скептици. Руските драматурзи модернизират гръцките фабули и с редица философски културологични и лексикални анахронизми, за да засилят условия им характер (Аненски), но и за да подскажат ироничния си поглед към сивото съвремие, загубило античното си величие (Сологуб). Така, те принизяват античното величие, способ напълно непознат на Запад и до голяма степен се доближават до пародичния подход към интертекстуалността, характерен за авангардните течения след Първата световна война.

Самите сюжети на Изток получават и допълнителни морални и социални значения. Различните версии на загубената Еврипидова трагедия за Протезилай и Лаодамия в една полска и три руски пиеси са особено показателни за връзката им с конкретната социо-политическа обстановка, в която са написани. И четиримата писатели са привлечени от сюжета, показващ невъзможността на човек да съедини реалното и идеалното на земята. Но, в творбата си *Протезилай и Лаодамия*, Виспянски

⁷¹ Анненский 1901 in Литвина 2005 : 19667.

интерпретира античната история като своеобразна полемика с месианските идеи на романтиците, издигащи страданието, героизма и смъртта като основни добродетели на полския народ⁷². Трактовката на Аненски в *Лаодамия* насочва към пагубната роля на средата, способна да убие човек, и би могла да се свърже с атмосферата в навечерието на руската революция от 1905 г. Трагичната безизходица след потушаването ѝ личи в прочит на Сологуб (*Дарът на мъртвите пчели*), според който щастието може да се постигне единствено в отвъдното. А *Умрелият Протезилай* от Брюсов, извежда на преден план мотива за политическия дълг, широко разпространен в навечерието на Първата световна война в Русия.

Драматични и сценични структури на символистичните митична творби

Стремежът на символистите да доближат театъра си до елинския спектакъл определя структурните особености на пиесите им.

Франкофонските драматурзи считат, че античните форми придават свещен характер на словото⁷³. Така, те широко въвеждат гръцкия хор в произведенията си, разделят ги на три основни части, подобно на гръцката трагедия, подчертават култовото начало и чрез ритуални сцени, описани в ремарките, както и чрез някои елементи на декора.

Но структурираното според символистичната поетика действие, накъсано на кратки стилизирани картини, разположени на различни места, разрушава целостта на гръцката трагедия и нарушава единството на място. Така изградената интрига създава представата за един непознаваем свят, като че ли движен от тайнствена сила, а редицата светлинни и звукови ефекти, засилват мистичния характер на сцената, превръщайки я в магическо място.

Нова функция получават и песните в елинския спектакъл, тъй като те са приближени едновременно и до литургичната песен на църковната служба⁷⁴. Както в средновековните мистерии, където църковният площад символизира земното, докато мястото на сакралното никога не се показва на публиката, музиката във франкофонските драми, символ на духовното, идва най-често от извънсценичното пространство, свързано с окултното.

⁷² Биолчев 2003: 52.

⁷³ Paul Valéry in Grauby 1994 : 190.

⁷⁴ Lioure 1971 : 100.

Славянските творци също отделят голямо място на античния хор в произведенията си, но най-оригинална е ролята му в руския театър. Както в спектакъла на Древна Елада, хористите танцуват на сцената и свирят на флейта или арфа, като получават и нови фабулни и извънфабулни функции.

В драмите на Аненски хорът е силно индивидуализиран и е превърнат в емоционален довереник на главните персонажи, а музикалните му интермедии свързват отделните действия и подсказват развитието на интригата. В пиесите на Иванов структурирането на хора е подчинено на възгледите му за съборния спектакъл. Хоровият ансамбъл е разделен на две отделни групи, от които една коментира проблемите на персонажите, а другата разсъждава за общочовешки въпроси като броят на участниците ѝ постоянно нараства, сякаш свързвайки зрители и актьори в общо цяло.

Славянските писатели засилват и фрагментарния характер на символистичното действие като концентрират множество бързо променящи се картини в кратък темпорален период. Така те създават впечатлението за странен ирационален свят. Този принцип е особено ясно проявен в *Ахилейс* от Виспянски, който съсредоточава цялата Троянска война в рамките на 24 часа и я показва чрез 26 отделни сцени.

По-ясно проявен е и синтезът на изкуствата на Изток. Той включва не само танци, светлинни ефекти и най-разнообразна музика (вокална, инструментална и симфонична), която присъства понякога и в антрактите, но и някои, непознати на Запад, кинематографични техники (изграждане на сценичното пространство като плосък екран, прожекции на фигури върху завеса и др.).

С цел да премахнат границата между актьори и зрители, както в елинския ритуален спектакъл, руските символисти възприемат и някои сценографски модели от Античността (проскене и орхестра⁷⁵), или разделят пространството на две части⁷⁶ – едната за героите и другата за хора. Полският драматург Виспянски предвижда, от своя страна, непозната за началото на 20 век въртяща се сцена, за да премахне максимално антрактите⁷⁷.

⁷⁵ *Прометей* от Иванов.

⁷⁶ *Меланипа Философката*, *Лаодамия* и *Тамир Китареда* от Аненски.

⁷⁷ Биолчев 2003 : 83.

Фолклорната интертекстуалност във франкофонската и славянската символистична драма

Многобройните « фолклорни » пиеси, създадени от символистите, превишават значително « елинската » им продукция и показват изключителния им интерес към народното творчество. Независимо, че писателите модернисти се вдъхновяват от цялостното жанрово богатство на фолклора, те са привлечени особено силно от тайнствената мистерия на приказките и легендите, чиито различни версии сякаш крият някаква идеална истина. Символистите свързват наивния им примитивизъм със загубената първична чувствителност на хората от далечните времена, позволявала им да се докоснат до тайнствените послания на невидимото. Ето защо, те възприемат фантастичните народни сюжети, изпълнени с чудеса и нереални персонажи, не само като средство да придадат мистичен ореол на пиесите си, но и във връзка със скритите знания на древността.

Различният произход и тематика на приказките и легендите биха могли да обяснят някои определени философски въпроси, които писателите търсят да разгадаят чрез прочита им. Според тях, разказите за „принца и принцесата“⁷⁸, възникнали в незапомнени времена, разкриват метафизичната картина на живота, обусловен от невидимото духовно начало. Що се отнася до легендите, отвеждащи към реални исторически събития, символистите виждат в тях невидимите знаци на бъдещето, които позволяват да се разчетат тайнствените закони на земното развитие.

Фолклорни сюжети във франкофонската и славянска символистична драма

Франкофонските символисти се насочват към онези вълшебни приказки, които показват, преди всичко, мистичната връзка на човека с невидимите сили на отвъдното. Ето защо фантастичният разказ за *Спящата красавица* заема особено място в техния театър и съставлява интригата на четири пиеси от различни автори - *Седемте принцеси* от Метерлинк, *Красавицата в спящата гора* от Батай и д'Юмиер, *Сънят на красавицата в гората* от Трариьо и *Янтис* от Лорен.

Писателите са привлечени главно от мотива за съня, възприет в неговата идеална същност, като своеобразно звено между живота и смъртта, между човека и мистериите

⁷⁸ Péladan 1894 : 263.

на свръхреалното. Подчертаното им внимание към тази приказка, сякаш подсказва и желанието им да достигнат до първоначалния ѝ модел, скрит зад двете познати версии, варианта на Шарл Перо и този на братя Грим.

Докато франкофонските символисти разглеждат приказката в нейната общочовешка значимост, без оглед на националния ѝ произход, славянските модернисти се обръщат главно към собствения си фолклор.

Руските символисти проявяват по-голям интерес към приказките, свързани с разгадаване на някаква енигма⁷⁹ или с търсене на някакъв идеал⁸⁰, които разкриват проявите на трансценденталното в реалността. Те се насочват и към непознатите в западната драма битови хумористични приказки, по-ясно определени в географски и времеви план.

Засиленият интерес към действителността се проявява и сред модернистите на Млада Полша, повечето от които свързват възраждането на своето отечество с моралните устои и енергията на народа си. Ето защо, те отдават предпочитание главно на хумористични приказки, които показват ума и мъдростта на полските селяни⁸¹, както и на религиозни разкази за мистичната връзка на цялата нация с Бог⁸². Силата на народа да обнови страната си е подсказана индиректно дори и в пиесите на естетите⁸³, привърженици на идеята за чисто изкуство, които използват общоизвестни вълшебни сюжети.

Подчертаното внимание на българските символисти към фантастичния сюжет за пагубната любов на змей или самодива към човека, довеждаща до смъртта му, подсказва влиянието на първия театър на Метерлинк, радващ се на успех в страната.

Специфичните проблеми, които занимават авторите в двете драматургии определят и интереса им към различни типове легенди.

В стремежа си да разчетат тайнствените закони на човешкото развитие в по-широк философски аспект, франкофонските писатели се насочват към различни по произход легенди, които сякаш обхващат основните етапи в земната цивилизация - древноиндийската епопея Маабарата, първите раннохристиянски народни апокрифи, европейските средновековни разкази за преселението на народите на Север, за създаването на рицарското съсловие и за Кръстоносните походи на Темплиерите към

⁷⁹ *Нощни танци* от Сологуб.

⁸⁰ *Святата кръв* от Гипиус.

⁸¹ *Дебелият и мръсен Мархолт: неговото раждане, живот и смърт* от Каспрович

Омагьосаният кръг от Ридел

⁸² *Полският Витлеем* от Ридел.

⁸³ *Вечната вълшебна приказка* от Пшибишевски.

Йеросалим. В сред легендите в символистичната драма на Запад присъстват и истории за средновековния християнски живот, утвърждаващ евангелските норми на поведение - ролята на саможертвата в името на ближния, опрощаващата сила на покаянието и величието на Божието милосърдие.

Сюжетът за магьосника Мерлин, син на дявола, но кръстен в Божията вяра, възприет, според преданието, за пророк на новото време и създател на рицарското съсловие, показва вниманието на франкофонските символисти⁸⁴ към онези фигури, които синтезират духовното развитие на човечеството.

Славянските писатели възприемат легендите по-скоро в национален план. В пиесите им преобладават главно средновековни разкази, свързани с борбата за свобода от собственото им древно или по-близко минало (полски и български театър), както и западноевропейски легенди, навлезли още през 15 век на Изток и получили свой собствен живот в нова културологична среда (руски театър). Така широко известните в руската драма фабули за *Берта с дългите крака*⁸⁵, майката на Карл Велики, за *Цар Максимилиан*⁸⁶ убил собствения си син, за *Храбрия рицар Бова царския син*⁸⁷, сякаш включват Русия в общата европейска история, като едновременно показват и връзката на славянския символизъм с франкофонския му модел. Всички тези фолклорни западни сюжети отвеждат главно към непочтения живот на феодалите, възприет от руските драматурзи като прототип на управниците от всички времена.

Легендите в руската драматургия получават и една нова, непозната на Запад естетическа функция. След поражението на революцията от 1905 година, някои драматурзи, изгубили вяра за социална промяна, се обръщат към идеалния свят на фолклора, възприет като средство да избягат от грозната си и сива съвременна действителност. Именно поради това, те се насочват предимно към жития на светци, чиито многобройни версии сякаш обхващат цялостното развитие на руския фолклор, от духовните стихове през 12 век, през по-късните легенди и предания до народните апокрифи през 18 век.

⁸⁴ *Броселианда* от Лорен и *Магьосникът Мерлин* от Шюре.

⁸⁵ *Победата на смъртта* от Сологуб.

⁸⁶ *Цар Максимилиан* от Ремизов е стилизиран прочит на руската версия на латинската легенда за цар Максимилиан.

⁸⁷ *Храбрят рицар Бова царският син* от Ремизав е стилизиран прочит на руската версия на *Бъов д'Антон* от френските епични песни. Грачева, 2007 : 77.

Структурни принципи при прочита на фолклорните сюжети

Драматурзите запазват в общи линии фолклорната фабула с характерните за нея простота на действието, схематизъм на персонажите и стилизация на словото. Но, обикновено, те не следват целия повествователен разказ, а се съсредоточават до онези моменти, които подчертават мистичната връзка на човека с невидимото. Символистите засилват и универсалното съдържание на народните текстове, обогатявайки ги с редица библейски, митологични или допълнителни фолклорни мотиви, подход познат и при прочита на гръцките трагедии.

И все пак, главната промяна в познатите сюжети, която обуславя и новата им интерпретация, засяга някои основни техни структури. Така, писателите видоизменят характерния за приказката щастлив край, при който доброто винаги побеждава злото и дават своя нова развързка, следвайки философските си възгледи.

Богатството на мистико-окултните теории във франкофонската драма изпъква особено ясно в развързката на преобладаващия при нея сюжет за *Спящата красавица*. Тя разкрива както трагизма на човешкото съществуване, подвластно на неznайни враждебни сили⁸⁸, така и необудисткия възглед за избавлението чрез смъртта⁸⁹, а също и християнската идея за силата на саможертвата в името на ближния⁹⁰.

В славянските драматургии развързката на приказките се определя от някои специфични за националната им среда философски теории и от някои особености на социалния им контекст.

В руската символистична драма се налагат две насоки при прочита на вълшебните разкази, свързани с един основен проблем – моралното издигане на човека. Мистико-християнската трактовка, предложена от Гипиус⁹¹, насочва към силата на любовта, изискваща пълното отричане от лично щастие в името на духовното спасение на любимия. Философско-естетическата интерпретация, отстоявана от Сологуб, подчертава мистичната сила на изкуството, способно да разкрие красотата, скрита под маската на видимото и да събуди мечтите на хората, допринасяйки по този начин за преобразяването им⁹². В драмата му *Нощни танци*, чийто сюжет отвежда към едноименната руска народна приказка от сборника на Афанасиев, младият поет, а не

⁸⁸ *Седемте принцеси*, Метерлинк

⁸⁹ *Съня на Красавицата в гората*, Трариьо и *Красавицата в спящата гора*, Батай и д'Юмиер

⁹⁰ Мандрагора, Лорен

⁹¹ *Святата кръв* от Гипиус е своеобразна транспозиция на приказката от руски произход за *Малката русалка*, преразказана от Андерсен.

⁹² Ивановъ-Разумникъ 2006: 27.

бедният дворянин, разкрива загадката за нощните бягства на 12-те принцеси. Той донася на земята и магически златен куб, откраднат от приказното долно царство, който съдържа тайнственото послание на подземния цар към хората – да живеят в любов. Но разрушаването на мистичния ореол на фолклорния разказ чрез нови съвременни герои (Хулигана, Човека с книга под мишница, Юриста), редом до приказните, внася известни иронични нюанси, които сякаш поставят под съмнение тайнствената сила на изкуството.

Представителите на Млада Полша също интерпретират приказките чрез собствените си философски и естетически възгледи. Променените разврзки подчертават два основни мотива – възраждането на Полша благодарение на Божията помощ⁹³ и широко разпространената тема за греха⁹⁴, според която поляците са виновни за катастрофалната си национална съдба.

Колкото до новата разврзка на приказките в българската драматургия⁹⁵, тя подчертава отрицателното влияние на социалната среда върху отделната личност, мотив който напомня и за силните реалистични тенденции в националната литература⁹⁶. Но, отделни модернисти⁹⁷ през 20 те години на 20 век своеобразно съчетават символистичната поетика с характерното за авангардизма смесване на реалност и сънища като изграждат картината на един непонятен и двусмислен свят, в който истината постоянно се изплъзва.

Що се отнася до легендите, символистите най-често ги продължават по два начина – *фабулен* (чрез нови допълнителни епизоди) и *извънфабулен* (чрез нова структура на Театър в театъра). Тези два типа модификации отвеждат към две различни по характер интерпретации – *философска*, свързана с идеята за човешкото развитие и *естетическа*, чиято цел е да помогне на публиката по-ясно да възприеме основните идеи във фолклорната интрига.

Във франкофонската драматургия, фабулното продължаване на легендите с редица християнски и окултни мотиви издига на преден план тайнствените движения на човешката душа, разгледани в различни аспекти: с оглед на невидимите връзки между хората⁹⁸, на контакта между живи и мъртви⁹⁹, на мистичния екстаз довел до ново

⁹³ *Полският Витлеем* от Ридел

⁹⁴ *Омагьосаният кръг* от Ридел

⁹⁵ *Змейова сватба* от П.Ю.Тодоров ; *Самодива* от П.Ю. Тодоров.

⁹⁶ Хаджикосев 1974 : 161.

⁹⁷ *Самодива* от Дановски

⁹⁸ *Синът на Дон Жуан* от Трарийо, *Пелеас и Мелизанда* от Метерлинк, и *Радостта на Маглон* от Еролд.

⁹⁹ *Легендата за Света Либерата* и *Морската русалка* от Еролд.

знание¹⁰⁰, на прераждането¹⁰¹. Редица символисти подчертават и еволюцията на човешката душа, като я включват в по-общия метафизичен план на борбата между доброто и злото на земята.

Колкото до франкофонските драми, които включват легендите в нова структура на театър в театър, те започват като разказ на древен жонгльор, който се визуализира на сцената. По този начин се подсказва символистичното виждане за силата на поезията, която преобразява реалността в тайнствено-фееричен свят и разбулва някои загадки на човешкото съществуване.

Славянските драматурзи възприемат двата типа продължение на легендите във франкофонските творби, но внасят и нови значения непознати на Запад.

В руските пиеси на Блок и Сологуб¹⁰² фабулното допълване на легендите извежда на преден план идеята за сложността на света и за относителния характер на истината. Тази трактовка показва както влиянието на Достоевски върху руския символизъм, така и връзката с конкретната обстановка на репресии в страната след 1905 г., в която пролятата кръв поражда мъст, а жестокостта води до възмездие.¹⁰³

Фабулното продължение на легендарните разкази в полската драматургия възприема франкофонския възглед за човешкия прогрес, основан върху безсмъртието на душата, но го разглежда с оглед на националния контекст. Така две теми се открояват особено ясно - възраждането на Полша благодарение на завърналите се от отвъдното духове на национални герои (*Венеди* от Ланге) и мотива за греха, засилващ се с всяко ново прераждане (*Дон Жуан* от Ритнер).

Българските модернисти също разширяват легендите, за да разкрият възгледите си за собственото си развитие. Те считат, че откъсването от общността и и предателството са сред основните причини за историческата им съдба и подчертават пагубната роля на измамата за оцеляването на националната общност (*Зидари* от П.Ю.Тодоров).

Освен фабулното продължаване на легендарните разкази, руските символисти въвеждат още два типа промени, които запазват фолклорната интрига, но я доближават до съвременната епоха.

Етнографските трансформации, характерни за драматургията на Ремизов, възстановяват легендата в нейното цялостно развитие чрез многобройните ѝ варианти

¹⁰⁰ *Семирамис* от Пеладан.

¹⁰¹ *Магьосникът Мерлин и Ангелът и жената сфинкс* от Шюре.

¹⁰² *Роза и Кръст* от Блок, *Победата на смъртта* от Сологуб.

¹⁰³ Литвинова 1988 :112-122.

през вековете в различни географски среди, или я резюмират в сбит вид. Този подход си поставя за цел да обогати националния фолклор чрез жанрове, които не са се развили в Русия (религиозната мистерия), както и да представи истинска народна драма, изчистена от някои съвременни, нехарактерни за народното творчество версии.

Ретроспективните промени, въведени в пиесите на Кузмин, показват древните разкази през ироничния поглед на модерния човек и подчертават нереалния им характер чрез изключителния схематизъм на героите, неправдоподобната бързина на действието и щастливия край. Авторът, представител на третото поколение руски символисти, цели да внесе радост в залата като върне публиката към чистия ѝ детски свят, отхвърляйки всякакви морални или етически мисии, отредени на театъра.

Що се отнася до извънфабулното продължение на легендите, то също получава нови естетически, социални и философски значения в руската драма.

Макар и видоизменена, структурата на театър в театъра в драматургията на Виспянски, изпълнява патриотична роля. Тя представлява извънфабулен коментар, който подчертава значението на легендата за съдбата на нацията и символиката ѝ в съвременността.

Извън фабулното продължение на легендите чрез формата на театър в театъра е почти непозната във « фолклорните » български драми, насочени по-скоро към проблемите на националното си развитие.

Структурни и сценични принципи във фолклорните драма

Символистичните пиеси структурират по сходен начин приказките и легендите, като той носи и особеностите на съответния културно-исторически климат.

Франкофонските писатели засилват универсалното, а не локалното значение на фолклорните разкази като отхвърлят и най-дребните национални следи в основата им. Те подчертават и извънвремения им характер чрез сложна синкретична структура, сходна с тази в « митологичните » пиеси. Западните автори обогатяват приказките и легендите и с допълнителни иносказателни нюанси, за да ги превърнат в богати полисемични символи.

Фолклорните похвати (схематизъм, сбитост и стилизация), въведени в модерните драми, са подчинени на философските и естетическите идеи на драматурзите и придобиват ново съдържание.

Конкретизираната в кратки картини интрига, ситуирани на различни, често отдалечени едно от друго места, създава впечатление за времева и пространствена

раздробеност, близка до фолклорния примитивизъм. Но, бързата им промяна във фолклора придава фантастичен характер на действието, без да нарушава яснотата му. В символистичните творби, редуването на епизодите, изгражда представата за странен и неразбираем свят, защото събитията са разположени на извънсценичното пространство, с което се подсказва и важната роля на невидимото.

Схематизмът на символистичните персонажи също не подчертава един определен тип характер, а насочва по-скоро към скритата им вътрешна душевност, подсказана често чрез мистичните им предчувствия и видения. Докато простата им реч и едносрични думи напомнят на фолклорния изказ, множеството им паузи и недовършени мисли създават впечатление, че най-важното не може да се формулира с материално слово.

Модернистичните драми също възприемат типичните за приказките и легендите места (гората, фонтана, морския бряг), но ги обединяват в цялостен синтетичен пейзаж, за да засилят мистичната връзка между хората и природата. Самата тя е изобразена понякога чрез широки панорамни сцени (необятни равнини, забулени с мъгла планини сливащи се с небето) и сякаш обхваща цялата вселена, достигайки до невидимото.

Франкофонските творби обикновено не възприемат сценографията на средновековния театър, с условия му декор и разделената на отделни части (манси) сцена. Те изграждат ново пространство, подчинено на Вагнеровата теория за синтеза на изкуствата и засилват фееричния характер на спектакъла.

За разлика от франкофонските произведения, славянските подчертават по-скоро националния характер на фолклорните разкази като често своеобразно ги модернизират.

Руските драматурзи включват понякога в речта на персонажите си широко известни стихове от поезията на Некрасов, Пушкин, Лермонтов, които те считат всред непосредствените си предшественици и така разрушават фантастичния свят на фолклора. Полските модернисти, от своя страна, въвеждат редица отпратки към собствената си история и трагическо настояще в пиесите си, като ги превръщат в своеобразна метафора на националния живот. Българските писатели често намаляват фантастичната аура на вълшебните герои и ги доближават до обикновения селянин.

Славянските драматурзи разглеждат примитивизма в много по-широк план от франкофонските, като го свързват не само със схематизма и стилизацията на приказките, но и с цялото си фолклорно наследство и народна култура. Персонажите са облечени в шарени носии, речта им е изпъстрена с поговорки, архаични изрази и

диалектни форми, те танцуват народни танци и пеят народни песни. Руските символисти считат и киното за народно изкуство и често обогатяват творбите си и с пантомимни сцени, които напомнят на кадри от немите филми от началото на 20 век.

Руските и полските модернисти засилват фолклорното начало в пиесите си и с редица принципи от стилистиката на народния театър – гротеска и пародията (руска драма), дефилирането на героите двама по двама (полска драма) и др. Сологуб и Ремизов, също като Блок, възприемат разнородния спектакъл на балагана не само като оригинална драматична форма, но и като символ на съвременното си руско общество, а Ридел и Каспрович, подобно на Виспянски, свързват поетичната „шопка” с националния дух, запазен жив, въпреки присъствието на чуждия завоевател.

Ето защо, те подчертават примитивизма и чрез сцена, близка до народния театър. Изградена често от подиуми, стълби и естради, тя напомня както на двуетажното пространство в славянския куклен театър *Вертеп* и в сходната по характер полска *Шопка*, така и на условния декор в панаирния руски *Балаган*.

Драматурзите на Изток засилват фолклорния характер на сюжетите си и с нов тип спектакъл, който често премахва границата между актьори и публика, включвайки ги в цялостно народно представление.

Липсата на народен театър в българския фолклор и по-късната поява на модернизма биха могли да обяснят по-тъсната му връзка с поетиката на франкофонския символизъм и с някои авангардни процеси през 20-те години на 20 век.

Библията през прочита на франкофонската и руската символистична драматургия

Символистите считат Христовото учение¹⁰⁴ за върхната точка в духовното развитие на човечеството. Ето защо, те възприемат свещените текстове от Светото писание като своеобразен синтез на мистичното знание и се стремят да разгадаят тайните им послания. Независимо, че прочитът им на старозаветните разкази следва, в общи линии, насоките в интерпретацията на гръцката митология и фолклора, той има и своя определена специфика по отношение на сюжетите, структурирането им и представянето им на сцената.

¹⁰⁴Schuré in: Michaud 1947: 32.

В търсене на библейската истина

Франкофонските драматурзи изграждат пиесите си с библейска тематика върху два основни типа сюжети : *събития, свързани с човешкото развитие* (сътворението на света¹⁰⁵, построяването на първия Божи храм от Соломон¹⁰⁶, възкресението на Спасителя¹⁰⁷, отсичане главата на Св. Йоан Кръстител¹⁰⁸) и *мотиви от Божието послание*, изразено пряко чрез Христовите притчи¹⁰⁹ или внушено от Господ в текстовете на някои библейски пророци (*Песен на песните*, приписвана на Соломон¹¹⁰).

Символистите са привлечени не само от значимостта на тези истории, но и от често твърде лаконичното им представяне в Свещените книги. Редица писатели считат¹¹¹, че християнската Църква е премахнала някои пасажии в първичния текст на двата Завета, за да им придаде по-голяма тайнственост, скривайки съдържащите се в тях истини. Ето защо, те се чувстват призвани да достигнат до първичния смисъл на библейското слово и възстановят загубената му чистота. Специфичният характер на двата типа сюжети във франкофонската драматургия определя своеобразната трактовка, която те получават.

Следвайки възгледа си за единния произход на религиите, драматурзите допълват лаконичните разкази за библейските събития с по-разширените им варианти, намиращи се в други религиозни книги като юдейската Кабала и мюсюлманския Коран, или отразени във фолклорните апокрифи и легенди от различен национален произход. Този синкретичен подход води до изграждането на една сложна тъкан, която отдалечава драматичната интрига от библейския текст и засилва магическия ѝ характер.

Друг е подходът на символистите към мотивите от Божието послание, предадено главно чрез Христовите притчи. Тъй като познават автентичното слово на Спасителя, предадено от четиримата Евангелисти, те не се стремят да го съпоставят с други неканонични текстове, а само го разширяват извън рамките на познатите истории.

Двата типа библейски разкази, отвеждащи към свещени събития или към Божието послание, внушено на някои избраници, присъстват и в славянската символистична драма. Нейните създатели също са привлечени от кратките истории в двата Завета, без обаче да поставят под съмнение тяхната цялост. Но, докато

¹⁰⁵ *Лилит* от Гурмон.

¹⁰⁶ *Соломон* от Вален.

¹⁰⁷ *Йосиф Ариматейски* от Трариьо.

¹⁰⁸ *Саломея* от Уайлд.

¹⁰⁹ *Доводите на Елкана* от Трариьо и *Слепите* от Метерлинк.

¹¹⁰ Сценичната адаптация на библейската *Песен на песните*, е направена от Роанар

¹¹¹ Schuré 1889 : XXX.

франкофонските творци търсят вечните истини за човека и света в Светото писание, символистите на Изток го разглеждат, по-скоро, с оглед на националната си съдба¹¹².

Така, руските символисти се насочват единствено към две, непознати на Запад свещени събития, свързани с мотива за измяната¹¹³: предателството на Юда в Евангелието, сюжет, който навлиза широко в източнославянския модернизъм след потушаването на революцията от 1905 г., довела до засилването на царизма; и пленничеството на еврейския предводител Самсон от филистимяните в Стария Завет, поради предателството му от подкупната си любима Далила.

Свещените разкази в полската модернистична драма също са близки до националния им контекст на завладяна държава, подложена на насилствена асимилация главно от страна на Русия и Прусия. Това са пирът на езическия цар Валтасар¹¹⁴ от Старозаветната *Книга на Даниел*, наказан веднага от Господ, заради богохулството и арогантността към поробените евреи, и предателството на Юда в Евангелието, възприето като символ на злото¹¹⁵.

Най-многобройни са библейските сюжети в българската драматургия, която съчетава по оригинален начин франкофонските и славянските тенденции с националните си традиции. От една страна, мотивите за предателството¹¹⁶ и за жертвоготовността в името на народа¹¹⁷ са сходни по тематика до славянската сцена и особено до руската, където също присъства библейската история за Самсон. От друга страна, разказът за Възнесението на Христа, представен съвсем лаконично в Евангелията¹¹⁸, насочва към франкофонската символистична драма. Колкото до непознатата и на Изток и на Запад история за Йов в Стария Завет, която съставлява интригата на две пиеси¹¹⁹, темата ѝ за облагородяващата роля на страданието е широко застъпена в националната литература.

Всички свещени събития и в южнославянския театър биха могли да се възприемат като своеобразно отражение на обстановката в България, преминала през три опустошителни войни и поставена скоро след това, пред нови изпитания.

Ако интересът към предателството на Юда свързва и трите славянски драматургии, то *Откровението на св. Йоан Богослов*, известно като *Книга на*

¹¹² Минц 1979: 76-120.

¹¹³ *Трагедията на Юда, Искаротския принц* от Ремизов и *Самсон в окови* от Андреев.

¹¹⁴ *Даниел* от Виспянски.

¹¹⁵ *Юда* от Тетмайер и *Юда от Искарот* от Ростворовски.

¹¹⁶ *Юда* от Мутафов, *Далила* от Мустаков.

¹¹⁷ *Дъщерята на Йефтея* от Попдимитров.

¹¹⁸ *Њѣи -âĕĭââ-âĥĕĕ* от Стаянов.

¹¹⁹ *Йов* от Грозев; *Йов* от Попдимитров.

Апокалипсиса, преобладава в другия тип сюжети, заимствани от Божието послание. То се приписва на св. Йоан Кръстител и съдържа мистичните му видения за развитието и края на света, дадени му от Исус Христос по Божия повеля. Именно в тях модернистите търсят отговор и за собствената си съдба. Не случайно, този свещен текст, с който завършва Библията, е в основата на шест пиеси, от които три руски¹²⁰, две полски¹²¹ и една българска¹²².

Христовите притчи, свързани също с Божието послание, не привличат нито руските, нито полските модернисти, заети по-скоро с амбицията да разгадаят собственото си бъдеще. Една единствена българска творба се насочва към разказа за Блудния син. Присъствието на този сюжет в южнославянската драматургия, считан като едно от най-важните разкрития на Божията мисъл, би могъл да се обясни по-скоро с важното му значение, отколкото с прякото влияние на франкофонския театър, където съществува пиеса с подобно съдържание.

Славянските символисти също допълват някои празноти в бегло описаните Библейски разкази или изясняват представените с известни различия евангелски истории с вариантите им от други неканонични текстове. Както и при прочита на мита и фолклора, те се обръщат, преди всичко, към собствения си фолклор (руски народни апокрифи и билини, полски средновековни мистерии и религиозни приказки, български апокрифи на Богомилите).

За разлика от франкофонския подход, възприет и от славянските символисти, Виспянски се насочва към библейския разказ не толкова, за да изясни скритото му послание, а за да вдъхне оптимизъм на сънародниците си. Ето защо, той включва редица мотиви от полския романтизъм, за да засили връзката между библейския разказ и съвременното положение в страната си.

Подобно на западните драматурзи, славянските също изясняват чрез собственото си въображение многозначното Божие послание, внушено на избрани фигури в Библията. Но, за разлика от тях, творците на Изток не разширяват Словото Господне, а го свеждат до няколко момента, като променят често и първоначалната му философска ориентация. От 22-те секции в *Книгата на Апокалипсиса*, те се насочват единствено към няколко епизода от последните ѝ части: световния катаклизъм, при който загива по-голямата част от човечеството, а Земята е опустошена от различни

¹²⁰ *Антихрист* от Бели, незавършена мистерия в два фрагмента (*Новодошлият* и *Бездната на нощта*), *Земя* от Брюсов; *Балаганчик* от Блок.

¹²¹ *Акрополис* от Виспянски, *Dies irae* от Ридел.

¹²² *Съдний ден* от Грозев.

бедствия¹²³, Второто пришествие на Спасителя преди Страшния съд¹²⁴ и крайната победа на Господ над Сатаната¹²⁵. Колкото до самото структуриране на отделните епизоди, те обикновено са продължени и разширени, като напомнят на сходната тенденция във франкофонската драма.

Интерпретацията на библейското слово в двете драматургии

Специфичната трактовка на двата типа библейски разкази в символистичните пиеси отразява философските възгледи на писателите-идеалисти и разкрива още по-ясно различията между двата театъра.

Франкофонските драматурзи разглеждат свещените събития от Библията в тясна връзка с ролята на Всевишния като подчертават мистичната сила на Божията любов, справедливост и мъдрост за развитието на човечеството.

За разлика от тях, славянските символисти проявяват по-голям интерес към самото поведение на човека при връзката му с Бог.

Руските символисти извеждат на преден план моралния дълг на отделната личност да поеме мисията, която Господ ѝ е отредил, а полските – мотива за предопределението, разглеждайки го в два различни аспекта – индивидуален и национален. От една страна, човек не може да промени собствената си слаба природа, с вроденото у него зло, което го тласка към грях (Тетмайер, Ростворовски). От друга, злодеянията получават неминуемо възмездие и извършителите не могат да избегнат Божието наказание (Виспянски).

Българските драматурзи, от своя страна, възприемат библейските разкази в контекста на дуалистичното богомилско учение. Те подчертават стремежа на праведника да напусне сатанинския материален свят, като засилват господстващото на земята зло и противопоставят ограничените разбирания на невярващите за добро и справедливост на идеалната небесна истина.

Колкото до другия тип сюжети, свързани с Божието послание, във франкофонския театър те също запазват философското си значение. Драматурзите дори леко осъвременяват притчите на Спасителя, за да наблегнат върху вечната Христова истина, валидна за всички времена.

¹²³ *Земя* от Брюсов, *Бездната на нощта* от Бели, *Балаганчик* от Блок, *Dies irae* от Ридел

¹²⁴ *Акрополис* от Виспянски.

¹²⁵ *Съдний ден* от Грозев

За разлика от тях, славянските символисти често дават нова философска трактовка на Словото Господне, предадено чрез пророци, какъвто е св. Йоан Кръстител.

Руските символисти отхвърлят крайната победа на Всевишния над Сатаната в *Книгата на Апокалипсиса* и свързват края на света с идването на Антихриста, довел цялото човечество до гибел. Те виждат причината за всеобщата катастрофа и в техническия прогрес на индустриалното общество, откъснал хората от духовното им начало като въвеждат понякога и иронични нюанси, характерни за зрелия етап на модернизма в Русия, но непознати за франкофонските пиеси.

В полската символистична драма съжителстват два диаметрално противоположни прочита на пророческия разказ за Апокалипсиса от св. Йоан. Песимистичният засилва картината на крайната гибел на света в сравнение с изображението ѝ в руския театър (Ридел). Оптимистичният запазва християнската идея за окончателната победа на Господ над Сатаната, но ѝ придава национално-патриотична насоченост, свързвайки я с неизбежното възраждане и освобождение на Полша (Виспянски).

И в българския модернистичен театър се открояват две различни интерпретации на Божието послание, но те са представени чрез два отделни евангелски разказа и своеобразно се допълват, като запазват и по-широкото си общочовешко значение. От една страна, променената трактовка на Христовата притча за Блудния син (*Бащино огнище*, Кирилов) показва, че духовната заблуда прекъсва пътя на човека към Господа, лишавайки го от Божията милост. От друга, победата на живота над смъртта на земята, а не на небето, подсказва вярата в обновлението на света и следва характерния за славянските драматурзи интерес към земната реалност (*Съдний ден*, Грозев).

Естетически принципи в изграждането на библейската интертекстуалност

Двата типа библейски сюжети са подчинени на сходни естетически принципи в символистичните пиеси, но получават различна конкретизация на Запад и на Изток.

Франкофонските символисти своеобразно дематериализират библейските сюжети като отхвърлят конкретните веществени доказателства, върху които те са изградени, за да подчертаят ръководната роля на невидимото идеално начало в човешкия живот. Така на преден план е изведена силата на Светия дух, довел до широкото разпространение на Христовото учение по света.

Драматурзите дематериализират и сцената, придавайки ѝ фантастичен нереален характер, за да я доближат до магическата атмосфера в храма. Следвайки идеите на Бодлер за взаимозаменяемостта на човешките възприятия, Вагнеровия възглед за синтеза на изкуствата и някои символистични теории за връзката между инструменталния звук, словото, смисъла и ароматите, писателите изграждат ново сценично пространство. Според ремарките, то включва понякога четворен синтез от музика, цветове, думи и парфюми, разпръснати в залата. Най-ярък пример за този нов тип пиеси е сценичната адаптация, на Соломоновата *Песен на песните* направена от Роанар.

Славянските символисти също подчертават силата на Светия дух в произведенията си. Но те не дематериализират свещените разкази, а подсказват развързката им още отначалото на драматичното действие чрез редица пророчески сънища и предчувствия, които насочват към неминуемото изпълнение на Божията промисъл. Едновременно с това, модернистите на Изток засилват и достоверността на „библейските“ си пиеси чрез цитати от Священото писание, включени като начално мото, краен епilog или в самата реч на героите. Виспянски заимства тези откъси от първия превод на Библията на полски език през 16 век, направен с одобрението на Светия Престол¹²⁶, и им придава и допълнително национално-патриотично значение в *Акрополис*.

Грандиозният характер на пространството в редица славянски пиеси, подчертава също мощта на Божията сила. То е изградено от мащабни космически картини (високи планински плата, огромни пропасти, недостъпни ледници), които сякаш оживяват от свистенето на силен вятър, от тътена на гръмотевици или от постоянно променящите се и идещите от небето светлини. Така, по-силно проявеният синтез на изкуствата на Изток допълва импозантната сцена и подчертава фантастичния ѝ характер.

Както и при фолклорните си пиеси, руските драматурзи въвеждат понякога и комични интермедии и герои в библейските интриги и разрушават свещения им ореол. Така, те доближават произведенията си до народния балаган, считайки, че по този начин обновяват символистичната сцена с нова национална драма.

¹²⁶ Backvis :1952 : 259.

Интертекстуалните фабули във франкофонския и славянски символистичен театър

Заклучение

Съпоставителният анализ на интертекстуалните творби във франкофонската и славянската драматургия показва близостта им при избора и структурирането на гръцките, фолклорните и библейските сюжети.

Западните и Източните автори споделят сходен интерес към скритите в трите типа разкази истини и заимстват както теми, така и структурни похвати, за да обновят пиесите си, доближавайки ги до древния религиозно-култов спектакъл.

И в четирите драматургии преобладават приказните и легендарните интриги. Във франкофонския театър те са около 20 на брой, срещу 7 библейски и 5 митични фабули. В руския театър съотношението между „фолклорните“ и останалите два типа интертекстуални драми не е толкова категорично, но все пак, те надвишават останалите: 12 приказно-легендарни творби, срещу 10 митични и 5 библейски. Това предпочитание към фолклора се обяснява както със засиления му примитивизъм и фантастичност, така и с по-обикновените му герои, които се отличават от образцовите гръцки и библейски персонажи¹²⁷.

Колкото до останалите два типа сюжети, във франкофонските, полските и българските произведения превес имат библейските разкази, докато в руския преобладава стремежът към възстановяване на загубените гръцки трагедии. Драматурзите от първото руско поколение на символизма виждат в тях красотата, призвана да спаси света¹²⁸, а теурзите от второто поколение възприемат гръцкия спектакъл като модел за нов тип съборно представление, което би спомогнало да се преодолее буржоазния индивидуализъм и да се възвърне загубената хармония в обществото¹²⁹.

Авторите на Запад и на Изток споделят и сходни възгледи относно първостепенната роля на трансценденталното в човешкия живот, като се обръщат понякога и към еднакви сюжети: гръцкия мит за Прометей, Христовите притчи, легендата за Дон Жуан, мотива за непознатото във вълшебните приказки.

¹²⁷ Пропп 1995 344.

¹²⁸ Минц 1979.

¹²⁹ Блок, 1907.

И все пак, изборът на интертекстуалните сюжети в двата европейски региона, носи и своя характерна специфика.

По-силната философско-мистична ориентация на франкофонските драматурзи обяснява интереса им към основите на ритуално-култовия спектакъл, както и към разкази за произхода на света и на европейската цивилизация. Така, те се насочват към загубените трагедии на Есхил, създателя на гръцкия театър, към Сътворението и Стария Завет, към вавилонските легенди от далечното минало и към скандинавската епопея от ранното Средновековие, отвеждаща към великото преселение на народите на Север.

За разлика от тях, славянските символисти се стремят да допринесат за разрешаването на проблемите в собствените си страни чрез магическата сила на сцената и се интересуват, по-скоро, от самия живот и предначертаната му съдба след Сътворението. Ето защо, те заимстват истории от Новия Завет, ориентират се към пресъздаване на загубени творби на Софокъл и Еврипид, обръщат се и към собственото си народно творчество. Така разказите за предателството на Спасителя от Юда, възприет като символ на злото и за Апокалипсиса, своеобразен синтез на цялостното земно развитие до неговия край, присъстват и в трите славянски театъра. По-близката връзка на модернистите на Изток с реалността се открива и във вниманието им към ясно определените в географски и темпорален план хумористични приказки, с които те обогатяват типологията на фолклорните източници в произведенията си.

И все пак, независимо, от безспорната тематична близост в трите славянски драматургии, изборът на интертекстуалните им сюжети се отличава и с национална специфика. Руските автори проявяват засилен интерес към навлезлите в собствения им фолклор западни средновековни легенди, чрез които те се стремят да разгадаят историческата съдба на страната си. Патриотичната насоченост на полския театър обяснява предпочитанието му към национални легенди за борбата срещу чуждия завоевател. Носталгията на българските модернисти към отминалите патриархални отношения¹³⁰ и влиянието на Метерлинк, биха могли да обяснят подчертания им интерес към вълшебните приказки.

Структурирането на интертекстуалните разкази на Запад и на Изток следва също сходни тенденции, но запазва и собствената си характеристика. Следвайки символистичната поетика, всички драматурзи свързват добре известните интриги с

¹³⁰ Хаджикосев 1974 :150.

илюзорността на видимото и търсят да открият идеалното им значение, като ги разглеждат и с оглед на други езически и религиозни текстове. Те обогатяват митичните фабули с християнски значения, внасят нехарактерни¹³¹ за приказките и легендите есхатологични идеи и допълват библейските разкази с фолклорни мотиви. Символистите внасят и сходни структурни промени в първоначалните интриги. Те видоизменят характерния за приказките щастлив край, продължават легендите и библейските разкази с нови фабулни или извънфабулни епизоди, включват нови герои в елинските трагедии.

Структурните модификации са по-разнообразни в руската драма. Освен фабулното разширяване на легендите, авторите въвеждат и допълнителни етнографски и естетически промени. Те следват в общи линии тематичния прочит на загубените гръцки трагедии, възприет от повечето франкофонски драматурзи, но осъвременяват митологичните сюжети, (Аненски, Сологуб), обогатяват съществуващите в елинския спектакъл ритуали или възпроизвеждат формално-естетическата им стилистика (Брюсов), без да се стремят да ги възстановят по «археологическия» подход на Пеладан и Шюре.

За разлика от франкофонските драматурзи, които се обръщат към най-различни по произход текстове, за да създадат универсални творби, славянските модернисти засилват националния характер на произведенията си, за да ги приближат до своята публика. Те не само се стремят да разгадаят скритата в тях истина, но и да я представят чрез собствената си национална психика и да я конкретизират в родната си среда. Интертекстуалният фонд на Изток е допълнен с мотиви от националната история, с отправки към политическата и социална реалност и дори с ироничния поглед на съвременника.

Така синкретизмът във франкофонските драми разширява философското значение на интертекстуалните разкази, докато в славянските творби ги доближава до националната атмосфера и им придава по-конкретен характер.

Прочитът на интертекстуалните сюжети на Изток включва и нови, непознати на Запад теми. Това са: красотата, призвана да спаси света (руска драма), греха и възмездието (полска драма), спасителната роля на страданието (българска драма). Тези специфични мотиви отвеждат към философията на Достоевски и теургичните възгледи

¹³¹ Пропп, 1995 : 344.

на Соловьев, към идеите на полския романтизъм и към морално-етическата ориентация на българската литература.

Националните влияния в славянският прочит на интертекстуалността биха могли да обяснят и различната трактовка на сходни за Запада и Изтока мотиви. Така, идеята за изкуплението на Запад насочва към общочовешката християнска истина, а на Изток се свързва и със саможертвата в името на нацията и народа, като получава и нови морални и патриотични значения.

Ето защо, един и също жанр, мистерията, която привлича всички символисти, се възприема по специфичен начин в отделните европейски региони. Докато западните автори се стремят да се доближат до мистицизма на средновековния спектакъл, руските модернисти имат амбицията да изградят нова „съвременна“ мистерия, а представителите на Млада Полша „народна“ мистерия.

Сходните принципи в изграждането на драматичното действие в трите типа символистични интриги е друга обща черта между франкофонската и славянската драма. Най-често, някои похвати, заимствани от един интертекстуален източник допълват фабулите от другите два. Така характерният за гръцката трагедия хор, обогатен с религиозната му функция в християнската литургична драма, се открива във всички модернистични творби. Типичните за фолклора схематизъм и стилизация, са в основата и на митичните, и на библейските драми. Ето защо, всички символистични пиеси, без оглед на сюжета им, съдържат религиозни и мистични нюанси, те се отличават и с подчертан примитивизъм.

Но фолклорното начало на Изток е разширено с елементи от цялото народно творчество и особено с поетиката на народния театър. Драматурзите не само си поставят за цел да обогатят естетиката с нов национален полъх, но и да доближат театралната зала до атмосферата на народните представления.

Следвайки западните драматурзи и славяните изграждат полисемични и синтетични творби. Но, интригите в театъра им се отличават с по-голямата си сложност, поради подчертания интерес на авторите към реалността. Така, от една страна, те засилват контраста между лъжливия характер на видимото и скритата му истинска същност като подсказват понякога и относителния характер на доброто и злото. От друга, те усложняват и характера на персонажите си като засилват психическите им тревоги, вътрешните им съмнения, противоречивата им душевност и ги доближават до съвременния зрител.

Славянските писатели подчертават лиризма на текстовете си с редица субективни ремарки и увеличават експресивното богатство на паравербалните елементи чрез нови техники, заимствани от киното, кабарето и дори цирка. Те задълбочават синтеза на изкуствата и с по-голямата роля, отредена на музиката и танца.

Съпоставителният анализ на интертекстуалността в отделните национални драматургии показва и оригиналното им вътрешно богатство и разнообразие. Във франкофонския театър съжителстват различни философски тенденции: мистичния фатализъм и трагичността на човешкото съществуване (Метерлинк), християнската надежда за спасение (Трариьо), окултните и езотерични теории (Шюре, Пеладан). Всред основните идеи в полската драма изпъкват подчертаният песимизъм (Тетмайер), социалната и сатирична насоченост (Жеромски), ирационалната фаталност (Ростворовски), мотивът за прераждането подчинен на патриотични цели (Виспянски, Ридел).

Трите типа интертекстуални сюжети, анализирани по отношение на цялостната продукция на течението, открояват по-ясно и приноса на четиримата им най-изявени автори на национално ниво.

Театърът на Метерлинк, който отдава предпочитание към вълшебните приказки, въвежда интереса към фантастичното и наивния примитивизъм. Пиесите на Блок обогатяват руската сцена с поетиката на балагана, възприет като едно от основните средства за създаване на национална символистична драматургия. Творчеството на Виспянски, с подчертано патриотичен характер, налага вкуса към монументалното и величественото в интертекстуалната продукция на Млада Полша. Пиесите на Попдимитров очертават християнската ориентация в българската драма.

Славянските творби, които засилват често похватите, въведени от франкофонската драма или ги променят като включват и нови, под влияние на собствената си среда, показват усложняването на символизма от Запад на Изтока, безспорен белег за живия и оригинален характер на естетиката на славянски терен.

Движението на символистичната драма на Изток и нарушаването на франкофонския модел

Заклучение

Съпоставителният анализ на франкофонските и славянските символистични драматургии, във връзка с творчеството на най-видните им представители и на цялостната им интертекстуална продукция, показва сложното изграждане на идеалистичната естетика извън първоначалните ѝ рамки. То се свързва с активните контакти на Изтока със Запада и се проявява в разнообразните оригинални форми, с които всяко национално творчество обновява основната поетика. Възникването на течението на славянска сцена е резултат от два типа взаимно допълващи се процеси: аналогични, резултат от безспорното влияние на франкофонския модел и трансформационни, които своеобразно го продължават под влияние на националните контексти.

Така редица черти в славянския театър показват приликата му със западния: мистико-философската ориентация на пиесите, основана върху тайнствената връзка между земното и идеалното ; интересът към античния култово-религиозен спектакъл, съчетал елинския театър със средновековната литургична драма ; интертекстуалните сюжети и подхода при модернистичното им структуриране ; характера на действието, основан върху преплитане на реалното и фантастичното, както и редица структурни принципи като схематизма, синкретизма и синтеза на изкуствата ; особеностите на текстуалната форма, която смесва лиричното с повествователното и излиза извън традиционната класификация на драматичния жанр.

И все пак, преместването на символизма на нов географски терен довежда и до нови естетически цели. Западните автори виждат обновлението на сцената в противопоставянето ѝ на появилата се почти по същото време натуралистичната естетика, а славянските - в противоречивата си амбиция да възприемат новите парижки форми, но да избегнат сляпото им копиране. Ето защо, те не се стремят да изградят творби, изчистени от каквато и да конкретност, а да създадат неоплатонистки пиеси, пропити с национален дух. Именно той нарушава най-важното изискване за универсалност, споделяно от франкофонските творци. Така, още с появата си, театърът на Изток съдържа някои тенденции, които излизат извън основните постулати на западната естетика и разкриват насоките на собственото му развитие.

Модернистите от новите географски региони не отхвърлят онтологичната роля на изкуството, позволяваща им да се докоснат до нови светове, за да разкрият сложната картина на Космоса. Но, те подчиняват парижкия мистицизъм на собствените си национални задачи и отреждат често ангажираща мисия на своя театър.

Религиозните тенденции, характерни за западния модел получават историософска, етическа и патриотична ориентация на Изток. Руската драматургия набляга на духовните пътища, призвани да разрешат социалните антагонизми чрез преодоляване на буржоазния индивидуализъм (Иванов), чрез моралното издигане на човек (Гипиус) и чрез спасителната роля на красотата (Сологуб). Полските писатели възприемат сцената като инструмент за патриотична борба срещу завоевателя и като ефикасно средство за повдигане духа на сънародниците си. Те считат подчертания католицизъм в пиесите си като израз на националната им идентичност, който ги отличава от източноправославното и протестантско вероизповедание на руските и пруските нашественици¹³². Идеологически нюанси съдържа и българският театър, който отхвърля социалното и материалното, като набляга на духовното усъвършенстване на човек, не без влиянието на собственото си средновековно богомилско наследство.

Славянската сцена, натоварена с конкретно предназначение и често с идеологическа насоченост, нарушава идеалния, аполитичен характер на френкофонската драматургия и се обявява срещу едно от основните изисквания на първоначалната поетика.

Докато западните автори считат, че социалните проблеми превръщат театъра в своеобразен цирк¹³³, източните обогатяват често творбите си с демократични и антибуржоазни нюанси. Редица мотиви, като отхвърлянето на социалния застои, осъждането на буржоазния егоизъм и възхвалата на моралните добродетели на народа, излизат извън рамките на чистото и автономно изкуство, отстоявано от франкофонските писатели.

Фабулното структуриране на драматичните текстове на Изток ги отделя още повече от ортодоксалната символистична норма. Честото им модернизиране, референциите към съвременната реалност, патриотичните им и сатирични нюанси накърняват метафизичната ориентация на западната атемпорална сцена. Тази подчертана връзка на произведенията със собствената им действителност усложнява

¹³² Michel 1980 : 161.

¹³³ Gourmont 1898 : 245.

характера на действието, ситуира го в национална среда и намалява универсалния характер на героите.

Пиесите, обогатени с някои реалистични и неоромантични аспекти, под влияние на собствените си традиции, придобиват оригинален еkleктичен вид, който също ги отделя от естетическата чистота на франкофонския театър. Не случайно, модернистите на Изток считат своя модернизъм за близък, но не еднакъв със западното течение. Руските писатели, които осъзнават специфичната насоченост на своето изкуство, го определят като религиозен реализъм¹³⁴, защото се основава на реалните неща¹³⁵ в живота.

Славяните нарушават също и елитарния характер на франкофонския спектакъл. Те адресират творбите си към цялата нация и отдават по-скоро предпочитание на народната публика, отколкото на малцината зрители, посветени в тайните на езотеризма.

Докато редица франкофонски драматурзи предназначават произведенията си главно за четене, за да запазят идеалната им насоченост, славянските автори ги насочват към сцената, за да въздействат по-пълно върху националното и социално съзнание на сънародниците си.

Тясната връзка на славянската драматургия с особеностите на собствения ѝ фолклор, променя също нормативната първоначална форма. Писателите споделят западния интерес към примитивизма, но го обогатяват с естетически принципи, които нарушават и променят първоначалния модел.

Така, честото използване на гротеската и игровото начало, на пародията и контраста доближава славянската поетика до авангардните естетики, които се появяват по-късно. Именно тези нови аспекти в пиесите биха могли да обяснят по-късните им постановки в кубистична¹³⁶, експресионистка¹³⁷ и формистка¹³⁸ трактовка, явление почти непознато на Запад.

Този особен статут на славянските драми разкрива важното им място в създаването на съвременната сцена. Оставяйки в естетическите рамки на течението, те го разрушават отвътре по два различни начина, като го отварят към реалността и като го доближават до авангардизма.

¹³⁴ Белый 1908 : 47.

¹³⁵ Иванов 1916 : 12.

¹³⁶ През 1915г. Таиров представя трагедията *Тамир Китареда* от Аненски в постановка с кубистка насоченост.

¹³⁷ *Земя* от Брюсов, поставена през 1919, получава експресионистки прочит.

¹³⁸ През 1925г. Леон Шилер обогатява *Ахилеис* от Виспянски с формистка трактовка.

Независимо, че чертите, които нарушават класическия франкофонски модела се отриват във всички национални творчества, те са най-многобройни на руска сцена и най-слабо проявени на българска. С множеството си насоки (социална и иронична, историософско-мистична и естетическа), руската драма очертава нови насоки в идеалистичната поетика. За разлика от нея, лишената от собствено театрално наследство българска драма, възприема по-скоро тенденциите във франкофонския и славянския символизъм. Това преплитане на две различни поетики (канонична и разграждаща) на един нов терен, определя специфичната картина на българската сцена в европейски план. Колкото до полската драматургия, тя следва свое оригинално развитие, свързано с богатата ѝ национална култура и накърнява на различни нива франкофонския модел. Чрез епическата си и патриотична ориентация, чрез грандиозната си пъстра сцена, тя представлява една друга форма, различна от парижката.

Приносът на славянската драматургия е особено ярко изразен в творбите на най-видните ѝ представители, чиято оригиналност отвежда именно към многото елементи, които разрушават модела. Според критиката¹³⁹, в драматургията на Блок, наситена с реалистични и неоромантични нюанси, обогатена с живителната струя на балагана и изградена в близост до експерименталните процеси, се предусещат дори абсурдистките тенденции в театъра след Втората световна война. Също така, новаторството в драматичното творчество на Виспянски го поставя между символизма, неоромантизма и авангардизма. Докато пиесите на тези двама автора предвещават експерименталните насоки на европейската сцена, творбите на Попдимитров съдържат повече неоромантични елементи, но и те също избягват прякото копиране на франкофонските произведения.

В заключение, символистичният европейски театър, изграден в двата културни контекста на континента, има сложен и динамичен характер. Идеалистичната сцена, погледната от Париж, Петербург, Краков и София, доказва особеностите на включените в рамките на течението драматургии. Славянските творби имат по-обща идеалистична насоченост и очертават контурите на един по-широко разбран символизъм. Така, той губи характера си на естетика, внесена отвън и следва собственото си развитие.

Ако франкофонската драматургия започва обновяването на европейския театър, трансформациите ѝ на Изток я доразвиват чрез национални поетически системи.

¹³⁹ Green, 1986: 17.

Следвайки идеалистичната ориентация на течението, те съдържат в себе си следващите насоки в сценичното развитие, които ще се наложат в театралните експерименти през 20 век.

Библиография, цитирана в автореферата

1. Amiard-Chevrel, Claudine, 1994, *Les symbolistes russes et le théâtre*, Lausanne, L'Age d'homme.
2. Andrieu, Jean-Marie, 1962, *Maurice Maeterlinck*, Paris, Editions universitaires.
3. Backvis, Claude, 1952, *Le dramaturge Stanislas Wyspianski*, Paris, Presses universitaires de France.
4. Gorceix, Paul, 1997, *Maurice Maeterlinck Le symbolisme de la différence*, Mont-de-Marsan, Éditions interuniversitaires.
5. Gorceix, Paul, 1999, « De *La Princesse Maleine* à *La Princesse Isabelle*. Essai sur le théâtre de Maeterlinck » in Maeterlinck, Maurice, *Oevres II. Théâtre. Tome 1*, Bruxelles, Editions complexe, p.3-76.
6. Gourmont, Rémy de, 1898, « Enquête sur la question sociale au théâtre », *Revue d'art dramatique*, t. 3, janvier-mars, 245-246.
7. Grauby, Françoise, 1994, *La création mythique à l'époque symboliste. Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du Symbolisme*, Paris, Librairie Nizet.
8. Green, Michael (ed.) 1986, *The Russian Symbolist theatre, An Anthology of Plays and Critical Texts*, Ardis Publishers, Michigan.
9. Laoureux, Denis, 1999-2000. « Maeterlinck et les arts plastiques : filiations et concomitances », in *Textyles Revue des lettres belges en langues française*, 17-18, La peinture (d)écrite, 100-112.
10. Lioure, Michel, 1971, *L'esthétique dramatique de Paul Claudel*, Paris, A. Colin.
11. Michaud, Guy, 1947 *La doctrine symboliste, Documents*, Paris, Librairie Nizet.
12. Maeterlinck, Maurice, 1979, *Préface* in *Théâtre I, II, III*, Présentation de Martine de Rougemont, Paris-Genève, Slatkine Reprintsa, I-XVIII.
13. Maeterlinck, Maurice, 1985, *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits, 1886-1896*, textes réunis et commentés par Stéfan Gross, éd., Éditions Labor, coll. "Archives du Futur".
14. Maeterlinck, Maurice, 1986, *Le Trésor des humbles*, Paris, Bruxelles, Labor, collection « Espace Nord ».
15. Michel, Patrick 1980, « Le catholicisme polonais. Approches sociologiques », in *Archives de sciences sociales des religions*, numéro consacré aux Systèmes Confessionnels et Clivages Politico-Religieux, 25e Année, No. 49.1, (Jan. - Mar.), 161-174.
16. Pavis, Patrice, 1996, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod.
17. Péladan, Joséphin, 1894, *L'art idéaliste et mystique*, Paris, Chamuel.
18. Postic, Marcel, 1970, *Maeterlinck et le symbolisme*, Paris, Nizet.
19. Schuré, Edouard, 1889, *Les Grands Initiés, esquisse de l'histoire secrète des religions* Paris, Librairie académique Perrin.
20. Schuré, Édouard, 1925, *Le Théâtre initiateur. La Genèse de la tragédie. Le Drame sacré d'Éleusis, troisième édition*, Paris, Perrin et Cie, 3ème édition.

1. .Анненский, Иннокентий, 1979, *Книга отражений*, Москва, Наука.
2. Белый Андрей, 1908, « Символизм и современное русское искусство. <Реферат, прочитанный на заседании "О-ва Свободной Эстетики" в Москве 15-го октября 1908 » in *Весы* N 10 38-48.
3. Биолчев, Боян, 2003, *Станислав Виспянски Енциклопедист на неоромантизма*, София, Унив.изд. „Св. Климент Охридски”.
4. Блок, Александр, 1907, « О драме » http://ksana-k.narod.ru/Book/blok_statji/main.htm, консултирана страница на 30.08.2007.
5. Блок, А., 1909, « Дитя Гогола » in *Речь*, 20 марта, 1909. http://dugward.ru/library/blok/blok_ditya_gogolya.html консултирана страница на 23.X. 2010.
6. Блок, Александр, 1910, « О современном состоянии русского символизма », (Прочитано в Обществе ревнителей художественного слова 8 апреля 1910 года.) *Аполлон*, № 8. http://dugward.ru/library/blok/blok_o_sovremennom_sostoyanii.html консултирана страница на 22.I.2011.
7. Блок, Александр, 1960-1963, *Собрание сочинений* в 8-ми томах, М., Л., ГИХЛ.
8. Грачева, А.М., 2007, « От петрушки к царю Эдипу (о теории и практике "народного театра" А.М. Ремизова) », *Русская литература*, 4, 70-79.
9. Иванов, Вячеслав, 1916, *Борозды и межи*, Москва, Мусагет.
10. Иванов. Вячеслав, 1979, « О веселом ремесле и умном веселии », in *Собрание сочинений* в 4 томах. Брюссель, 1979, Том 3, 61-79.
11. Ивановъ-Разумникъ, 2006, *О смысле жизни Ф. Сологубъ, Л. Андреевъ, Л. Шестовъ*, WerdenVerlag München 2-ое издание, (С.-Петербург, 1910).
12. Илиев, Стоян, съст. 1992, *Блуждаеща естетика, Българските символисти за символизма*, София, изд. на БАН.
13. Литвина, А., ред. 2005, *Русская драматургия от Сумарокова до Хармса*, Москва, Директмедиа Паблшинг.
14. Литвинова, И.Ю., 1988, « Жизнь, смерть и победа в драме Ф.Сологуба „Победа смерти” », *Ученые записки Тартуского университета*, № 813, 112-122.
15. Лотман Ю. М. 1993, *Блок и народная культура города* in *Избранные статьи: В 3 т.*, т 3 Таллинн, 185–201.
16. Лотман Ю.М. 1998 *Об искусстве*. СПб.: Искусство-СПБ.
17. Минц З. Г., 1975 *Лирика Александра Блока. Вып. 4. 1910-е годы*. Спецкурс для студентов-заочников отд. рус. яз. и лит-ры Тартуского гос. ун-та. Тарту.
18. Минц, З. Г. 1979, « О некоторых „неомифологических” текстах в творчестве русских символистов », in *Учен. зап. Тарт. ун-та*. Вып. 459: *Блоковский сборник*. III, 76-120. http://e-lingvo.net/library/download_1017.html. консултирана страница на 3 XI. 2009.
19. Попдимитрова, Светла, 2007, *Поетът и художниците. Емануил Попдимитров за изкуството и художниците*, София Дими 99.
20. Пропп, В.Я., 1995, *Исторически корени на вълшебната приказка*, София, Прозорец.
21. Соловьев В.С. 1990, *Сочинения: В 2 т.* М., Изд-во "Правда.
22. *Театър*, 2001/10-12, брой, посветен на Станислав Виспянски, подбор Димитрина Хамзе.
23. Хаджикосев, Симеон, 1974, *Българският символизъм и европейският модернизъм*, София, Наука и изкуство.

Приноси

1. Работата представлява първо по рода си типологично-съпоставително изследване, относно развитието на европейския символистичен театър в двата му основни културологични контекста (западноевропейския и славянския).
2. Европейският символизъм не е бил разглеждан досега в съпоставително-типологичен план с оглед на драматургията му, а именно тя очертава най-ясно богатството и спецификата му, поради особеностите на самия жанр.
3. За първи път се прави съпоставително проучване на франкофонската, руската, полската и българската символистична драма, насочено към трактовката на сходни мотиви и сюжети.
4. Досега не е правен типологично-съпоставителен анализ на франкофонската и славянската символистична драматургия, с оглед творчеството на най-характерните ѝ представители: Метерлинк (франкофонски), Блок (руски), Виспянски (полски) и Попдимитров (български).
5. Символистичната драма, създадена в рамките на трите славянски групи (източна, западна и южна), не е била анализирана по отношение на рецепцията и типологичната ѝ близост с франкофонския модел.
6. Символистичната драматургия и на Запад, и на Изток не е била изследвана във връзка с интертекстуалните ѝ сюжети, заимствани от гръцката митология, фолклора и Библията, подходите при пренаписването им и принципите при структурирането им.
7. Драматургията на Метерлинк, Блок и Виспянски се представя от нов ъгъл, засягащ космогоничните отношения реалност/трансценденталност, и свързаните с тях герои, действие, пространство и сценична реализация.
8. Нов по тип е и анализът на взаимоотношенията сцена/зала в творбите на Метерлинк, Блок и Виспянски.
9. За първи път се откроява спецификата на драмата в българския символизъм.
10. Театърът на Попдимитров, известен главно като поет и теоретик на българския символизъм, не е бил проучван досега.

Публикации, свързани с темата дисертацията

Статии публикувани в български издания

1. *Гръцките трагедии през прочита на символистичната драма*, in *Езици и култури в диалог: традиции, приемственост, новаторство*. София, Университетско издателство „Св. Климент Охридски”, 2011,
2. *Библията през погледа на франкофонската и руската символистични драматургии* in *Литературна мисъл* 2010/2, 37-44.
3. *Приказки и легенди в символистичната драма* in *Юбилеен сборник в чест на проф.д-р Надежда Дакова-Аксентиева*, София, Университетско издателство „Св. Климент Охридски”, 2008, 145-158.

4. *Au seuil de deux réalités: le premier théâtre de Maeterlinck*, in *L'idée de frontière dans les littératures romanes*, Actes du Colloque international Sofia, 25-27 février 2005, Presses universitaires de Sofia "Saint Clément d'Ohrid", Textes réunis par Stoyan Atanassov, Sofia, 2007, 160- 173.
5. *Библейското слово в драматургията на франкофонския символизъм* in *Словото класическо и ново, Юбилейна конференция на Факултета по класически и нови филологии*, том1/2005, Университетско издателство „Св. Кл. Охридски”, София, 2007, 133-141.
6. *Les textes sacrés dans la dramaturgie symboliste francophone et bulgare*, in *Traditionnel, Identité, Modernité dans les Cultures du Sud-Est Européen: La Littérature, les arts et la vie intellectuelle au XXe siècle*, Textes réunis par Roumiana Stantchéva et Alain Vuillemin, Sofia, Arras, Éditions de l'Institut d'Études Balkaniques, Artois Presses Université, 2007, 100-111.
7. *L'intertextualité mythique dans la dramaturgie symboliste francophone et slave*, Научни трудове, том 41, кн.1, 2003, Филология, Университетско издателство Паисий Хилендарски, University "Paisii Hilendarski" - Bulgaria, Scientific Papers, vol. 41, book I, 2003 - Phylology), 455-461.

Статии публикувани в чуждестранни издания

1. *Le folklore dans le drame symboliste francophone et russe*, in Stephanos, Tribute to Walter Puchner, Athens, Ergo, 2007, 727-735
2. *L'intertextualité folklorique dans la dramaturgie symboliste francophone et bulgare* Francophonie en Turquie, dans les pays balkaniques et de l'Europe orientale, Textes réunis et publiés par Zeynep Mennan, Les Éditions Isis, Istanbul, 2006, 269-278.
3. *Les tragédies grecques dans l'interprétation de la dramaturgie symboliste*, 1st international conference-theatre and theatre studies in the 21st century Athènes, 2005 (под печат след предпечатна подготовка).