

Мариета Иванова-Гиргинова, доц. д-р

Институт за литература –Българска академия на науките

Елизария Рускова, д-р

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

ИСТОРИЧЕСКИ ПРОТОТИПИ, АРХЕТИПИ И МИСТИКА В БЪЛГАРСКАТА МОДЕРНА ДРАМА ОТ ПЪРВИТЕ ТРИ ДЕСЕТИЛЕТИЯ НА ХХ ВЕК

Резюме. Статията изследва функционирането на понятия като исторически прототип, архетип и мистика в драматургичните текстове на Антон Страшимиров („Свети Иван Рилски“, 1911), Константин Мутафов („Омуртаг хан“, 1924), Людмил Стоянов („Томирис“, 1921), Николай Райнов („Имало едно време...“, 1923) и Боян Дановски („Йоан Владимир“, 1924). Пиесите интерпретират в съвсем произволен план исторически личности, факти и събития от средновековна България. Новият тип протагонист в тях е сложно моделиран между исторически унаследеното като памет и факти, като културен архетип и като самоопределящ се модерен субект. В статията се търсят отговорите на няколко основни въпроса: как българският драматург обработва историческите факти, защо подменя документираното, реално-историческото с мистично-легендарното, приказното, фантазното и дори сюрреалното; кое задвижва художествената рефлексия и провокира мистифицирането на историческия наратив, създаването на широка мрежа от културни асоциации и отключването на архетипни и митологични модели. Отговорът на тези въпроси показва, че историческата тематика дава необходимия тласък за модернизиране на българската пиеса през първите три десетилетия на ХХ в. чрез използване на принципа на естетическия синкретизъм.

Ключови думи: българска модерна драма, исторически прототип, културен архетип, модерен субект, жертвоприношение, мистика, история, мистификация, сюрреално, естетически синкретизъм.

Родината е митологична същност, отечеството – политическа. Родината е поема, отечеството – епос. Родината е женствено начало; тя е първомайчинският Свети Дух на битието. Отецеството е мъжествено и войнствено начало. Родината се корени във философията на копнежа, отечеството във философията на подвига. Родината възпяваме, за отечеството се борим. Родината е завет, родината е последно изкупително лоно.¹

¹ ЯНЕВ, Я. Философия на Родината. – В : *Защо сме такива? В търсене на*

Българската модерна драма от първите три десетилетия на ХХ век е създавана по време на три войни: Балканска, Междусъюзническа и Европейска, чиито завършек води до крах на иредентистката идея (една нация – една територия), която Ньойският договор безкомпромисно и завинаги разрушава. Травмите от войните и безуспешното решаване на националния въпрос, разкъсването на националното тяло и оставането на редица български земи извън пределите на държавата, идеологическото противопоставяне на отделни общности в нея водят до създаване на драматургични творби, които през призмата на историческата тематика рефлектират възникналата сложна историческа и социокултурна действителност. Кой сме, къде сме, откъде идваме и накъде отиваме, каква е историческата ни съдба се превръщат в основополагащи въпроси и за националната ни драматургия в разглеждания период.

Целта на нашето наблюдение е да се изследва функционирането на понятия като исторически прототип, архетип и мистика в драматургичните текстове „Свети Иван Рилски“ (историческа трагедия в 5 действия) от 1911 г. на Антон Страшимиров, „Омуртаг хан“ (трагедия в 4 действия и 1 картина) на Константин Мутафов, написана през 1917, но излязла през 1924 г., „Томирис“ (трагическа поема) от 1921 г. на Людмил Стоянов, „Имало едно време...“ (сказание в три действия с пролог) от 1923 г. на Николай Райнов и „Йоан Владимир“ (драматическо видение в стихове) от 1924 г. на Боян Дановски. Посочените пиеси интерпретират в съвсем произволен план исторически личности, факти и събития от средновековна България. Първото българско царство е обект на художествена реконструкция именно в периода на войните и след Първата световна война, защото историографските материали са оскъдни и авторите се чувстват освободени от строгата историческа рамка. Първите три столетия след създаването на Аспарухова България са особено трудни за конструиране на единен етнос (вливането на прабългарските и славянските племена в една общност), религия (преход от езичество към християнство) и държавност и привличат българските писатели със своята сложна проблематика. Кръстопътна и като геополитика, и като духовно състояние, средновековна България – първата независима държава на Балканите – изпробва различни формули за политическо и духовно оцеляване и съхраняване, които родната историография от началото на ХХ век подлага на различни интерпретации. В дебата за осмисляне на историческите ни корени, духовност и национална идентичност се включва и модерната българска драма. Тълкуването на историческото минало в условията на настъпилата модерност налага промени в разбирането на жанра историческа

българската културна идентичност. Съст. Ив. Еленков, Р. Даскалов. София: Просвета, 1994, с. 348.

драма и в интерпретиране на тясно исторически събития и факти. Историята се превръща в отправна точка за художествена рефлексия и философско осмисляне на съвременността чрез по-модерните техники на конструиране на драматургичния конфликт, персонажна система и драматически ситуации. Преодоляват се романтико-сентименталната и героико-патриотичната линия в жанра (историческите драми на Добри Войников и Иван Вазов) и се отваря поле за модернистични експерименти в територията на историческата пиеса у нас. Настъпват промени в осмисляне на историческото като тематичен белег на драмата. Става спорно доколко създаваните пиеси на историческа тематика принадлежат към типа историческа драма или надскачат типологията в жанра и очертават ново поле на експерименти, свързани с функционирането на символистични и постсимволистични техники, със зараждащи се ранни авангардни прийоми в драматургията от разглеждания период. Интуициите за модерното сякаш по-лесно пробиват в драматическата обработка на исторически сюжети и персонажи чрез нов тип конструиране на конфликта – не като обективна, а като силно субективизирана величина. Новият протагонист в историческите пиеси е сложно моделиран между исторически унаследеното като памет и факти, като културен архетип, от една страна, и от друга, е представен като самоопределящ се модерен субект. Историята се превръща в благодатен материал за конструиране на нов, по-сложен тип персонаж, далеч от монолитните образци на създадените досега исторически герои. Водеща черта се явява подчертаната субективност на драматургичния Аз и напрегнатият вътрешен живот – противоречията и психологическите колизии, желанието на проблематизирания и фрустриран герой да се самоопредели, да постигне нова идентичност. Този процес е свързан с модернизиране на драматургичната техника Така историческата тематика дава необходимия тласък за трансформиране и модернизиране на българската драматургия с оглед на функционирането на символистки, постсимволистки и предавангардни техники в драматургическите текстове от първите две десетилетия на ХХ в. Ще разгледаме няколко въпроса: как българският драматург обработва историческите факти, защо подменя документираното, реално-историческото с мистично-легендарното, приказното, фантазното и дори сюрреалното. Кое задвижва художествената рефлексия и провокира мистифицирането на историческия наратив?

Образът на владетеля между историята и фикцията

Кризата в националната идентичност, проблемът за властта, напреженията в социалното пространство, въпросите за мира и войната и най-вече промените в осмислянето на понятия като Родина и

Отечество след Първата световна война отключват интереса към историята и националните архетипи. Неслучайно историческите романи, драми, народопсихологически изследвания и философско-исторически студии² бележат разцвет и предлагат нови инструменти за философското конципиране на историята и за решаване на наболели въпроси в духовното и политическото битие на нацията и държавата. Предимствата на драмата, за разлика от епиката, са в свойството ѝ да огласи публично новите подстъпи към българската история. Знак за това са множеството български пиеси на историческа тема, които се създават в тези години и търсят път към сцената на Народния театър. Идеята е да се открие функцията на изконни архетипи, заложили в националната памет, които се активират и вдвояват с исторически имена и емблеми на българското в посочените по-горе драматургични текстове. Те не са исторически пиеси в тесния смисъл на думата, защото позоваването на исторически събития, фигури и реалии най-често е търсен ефект с цел отключване на асоциациите в исторически план и активиране на колективната памет и колективното несъзнавано. И така, през историческото съвременният творец осмисля настоящето, а драматургията чрез своята публичност и комуникативност става особено актуална. Неслучайно почти всички известни български писатели пробват перото си в жанра на историческата пиеса.³ Историческата проблематика се превръща в притегателна зона, в територия за самопознаване и рефлектиране на минало и настояще. Различни са и прилаганите художествени подходи към темата. Най-често историческото е обект на мистификация и мистично конструиране. В действието на драмата става раздвоение на историческата фигура, а превръщането ѝ в драматически персонаж запазва връзката ѝ с историческия прототип, но я конструира като нов фикционален, сложен и мистичен образ. Така се създава едно видимо противоречие в образите на историческите персонажи. Например изведените още в заглавията на пиесите исторически фигури на Омуртаг хан (К. Мутафов), св. Иван Рилски (А. Страшимиров), княз Йоан Владимир (Б. Дановски) асоциират с реални личности от историята, но в драматическия наратив се отделят от историческия прототип и се превръщат в нови фикционални герои.

² Най-обобщаващи като философски и културни размишления са статиите и студиите на Найден Шейтанов от цикъла „Българска магия“: „Змеят“, „Село“, „Човекът“, „Войнът“ (1923–1926) и „Хилядогодишнината на Боян Магесника“ (1923); на Петър Мутафчиев „Към философията на българската история“ (1929); на Янко Янев „Духът на нацията“ (1933) и „Философия на Родината“ (1934).

³ Вж. изследванията на Цветан Минков „История на българската драма“ (1936) и на Ромео Попилиев „Историческата драма: траекториите на историята, мита и политиката“ (2008).

Сюжетите и конфликтите в споменатите по-горе драми се конструират в разрез с историческата истина. Хан Омуртаг в едноименната пиеса на К. Мутафов осъжда на смърт своя първороден син Енработа⁴, който отказва да участва в битката срещу франките поради християнските си убеждения. Според историческите хроники и житието на светеца убийството на Енработа (Енравота)⁵ е извършено от брат му Маламир десетилетия по-късно, след смъртта на Омуртаг, по религиозни причини – за да се спре разпространението на християнството сред българското племе. Омуртаг, за когото историческите факти се раздвойават в твърдението дали е бил християнин или не, в пиесата действа като езически владетел, говори и се държи като модерен субект, толерантен към градивното чуждо мнение – „почитам всяка чужда творческата мисъл у човека, като не забравям да ценя своето“⁶ – и едновременно с това постъпва като авторитарен вожд, вярва само в силата на оръжието и на военната дисциплина. Ключов елемент в пиесата е представяне на драмата на бащата, решена в ключа на трагичното, като поставяне на общото благо над личното. Военната етика изисква първородният син, бъдещ владетел, да следва модела на бащата и да бъде рамо до рамо с него във военните походи и битки, а наказанието за неспазването на този модел е убийството на сина, което превръща бащата в дълбоко трагична фигура. Константин Мутафов разгражда историческия факт, за да построи нов тип конфликт – конфликт вътре в Аза между бащата и хана, който предполага силен драматизъм и създава сложния образ на модерния владетел, пожертвал личното в името на колективното. Поливалентният образ на хан Омуртаг включва и отношение към новата религия – християнското учение, което не може да има бъдеще без писменост. Прозорливостта на владетеля показва неговото стратегическо мислене и сдвоява образа му с този на по-късни български владетели като цар Борис I.

Княз Йоан Владимир във видението на Б. Дановски също губи историческите си очертания, въпреки че авторът запазва историческия скелет на сюжета Йоан Владимир е сръбски жупан, зет на цар Са-

⁴ В текста на пиесата авторът изписва името Енработа, а не узаконеното от историческите хроники и житието на светеца име Енравота.

⁵ Св. мъченик Боян-Енравота, княз български, е първороден син на хан Омуртаг и внук на хан Крум. Той приема християнството няколко десетилетия преди официалното покръстване на страната от Борис I и заради вярата си в Христа е осъден на смърт от брат си Маламир в 833 г. Той е първият канонизиран български християнски светец. За по-подробна информация вж. „Жития на българските светици“, Света Гора, Атон: Славянобългарски манастир „Св. вмчк Георги Зограф“, 2002, с. 449–450.

⁶ К. Мутафов. *Омуртаг хан. Трагедия в 4 действия и една картина*. София: Ив. М. Дилберов, 1924, с. 47.

муил, женен за дъщеря му Теодора/Косара – духовна личност, която се превръща във великомъченик.⁷ Дановски подлага на нова интерпретация житийната схема, като реорганизира редица елементи в нея: премахва убийството на героя от княз Иван Владислав и дава възможност и на двамата князе да преживеят мистично прераждане, за да стигнат до духовно просветление и познание. Йоан Владимир преминава през трансформацията „владетел – отшелник – спасител на племето“ в драматически сюжет, наситен със символно-мистична знаковост. Ключов елемент в превръщането на светския владетел в монах е символичният път в омагьосаната гора като път към духовно самопознание на Аза, изпълнен с мистични знаци и прозрения за отвъдното. Отклонение от църковното канонично житие на светеца е и връщането му към функциите на владетел, активирани от личната вина към любимата му жена Косара, превърнала се в невинна изкупителна жертва – агнец в символичната битка между доброто и злото в пиесата.

Още по-необичайна и провокативна е мистификацията на реалната историческа фигура на най-популярния български светец – св. Иван Рилски Чудотворец, духовният покровител на България, която Страшимиров прави в своята едноименна трагедия. Драматургичният персонаж напуска познатата житийна схема на каноничната и апокрифната литература и се превръща също в герой от напълно нов тип. В пиесата светецът най-напред се явява със светското име Иво, което го изважда от високата сакралност, доближава го към делничното и обикновеното и загатва за разрыв с историческия наратив и конструиране на фикционален герой, в чийто образ познатото и непознатото ще моделират енигматичната му същност. В драматическата фабула на пиесата Иво е незаконен син на Боян Мага от византийката Зина и внук на цар Симеон. Героят се явява само символичните три пъти в иначе обемния текст на Страшимиров. Финалът на пиесата отново припомня житийната сцена със срещата-благослов на цар Петър със св. Иван Рилски, конструирана по модела на Богоявление Христово от Новия завет. Тази компилация между религиозно-житийното, историческо-

⁷ Княз Йоан-Владимир е убит от княз Иван Владислав, който се възкачва на престола чрез убийството на сина на Самуил цар Гавраил-Радомир през 1014 г. Иван Владислав се страхува от отмъщение или от законните права на княз Йоан-Владимир, законен наследник на престола, и поради това го убива. Според житието на св. княз Йоан-Владимир той е много боголюбив и в самата му смърт (при посичането му на 22 май 1016 г.) присъства елемент на християнското чудо: „Тогав стана едно голямо чудо: Светецът взе в ръцете си своята отсечена глава и вървеше към църквата, като пееше: „Зарадвах се, когато ми казаха: да идем в дома Господен!“ А като влезе в църквата, легна и рече: „В твои ръце, Господи, предавам духа си!““ („Жития на българските светии“, с. 648).

то и фантазното в образа на светеца създава редица съпротиви в интерпретацията му и показва проблемите в литературната обработка на сакрални образи от българската духовна история. Според началния паратекст идеята на автора е да покаже културния сблъсък на византийския декаданс със силата на българския дух, на цивилизационния разпад с разцвета на средновековната българска духовност и мистика, и да открие фигурата на Рилския пустинник като носител на висшата истина в един разпадащ се свят. Липсата на традиция и опит в литературната интерпретация на свещени образи от националната история всъщност опровергава намеренията на автора. Литературният случай с фикционалния образ на св. Иван Рилски, твърде произволно конструиран и художествено необедителен, поставя и по-общия въпрос за отсъствието на идейно-естетически и философски опит в интерпретирането на религиозно-християнските сюжети и образи в българската драматургия, който заслужава да бъде предмет на отделно изследване. От изложеното дотук става ясно, че наименованието на пиесата е до известна степен подвеждащо и мистифицира една от най-сакралните фигури в българския светителски пантеон. Страшимиров въвежда в пиесата си и друг исторически персонаж – княз Венеамин, един от синовете на цар Симеон, и го сдвоява с фигурата на легендарната личност на Боян Мага. От всички разглеждани пиеси трагедията „Св. Иван Рилски“ представлява най-сложен лабиринт като сюжет и персонажна система, в която историческото отстъпва място на мистичното, фантазното и сюрреалното. Появяват се познати от историята лица като поп Богомил, княз Венеамин / Боян Мага, цар Петър и св. Иван Рилски / Иво. Целта е чрез мистифициране на историческите фигури да се създаде драма на инициацията, присъща на символизма, и да се открие фигурата на възмъжалия, минал през огъня на изпитанията владетел. Всъщност архетипът на инициацията стои в основата на всички разглеждани пиеси, той играе ролята на сюжетен инвариант, разигран в различни сюжетни матрици. От разгледаните дотук примери за духовни пастири и светски водачи прави впечатление сложното конструиране на техните образи като модерни личности, в които историческият субстрат избледнява за сметка на символно-мистичната знаковост. Целта е да се покаже драмата на духовния водач и владетел, който в различните исторически времена е изправен пред универсалните дилеми на властта, които включват опозициите „любов – дълг“, „обществено – лично благо“, „мир – война“ и др. За разлика от разгледаните дотук пиеси, чиито заглавия отправят към конкретни исторически лица, съществуват и друг тип драматургични текстове, в които историческите асоциации следват различна логика. Писатели като Н. Райнов и Л. Стоянов избират друг подход в драмите си. В тях препратката към исторически персонажи и реалии не е директно изведена в

заглавието на творбите, а е кодирана в изборния от авторите жанров маркер на текста и сама, от своя страна, сигнализира за начина на обработка на историческия материал. Николай Райнов създава „историческо сказание“, което започва с традиционната словесна формула на вълшебноприказния наратив „Имало едно време...“. Жанрът на историческото сказание и на вълшебната приказка влизат в сложни взаимоотношения в драматургичния модел на пиесата. Заявката на заглавието и жанрът обезсилват знаците на историческото и го подчиняват на легендарното и приказното. Различен е подходът на Л. Стоянов, който реконструира образа на митичния прабългарски хан Исперих в мистичната светлина на владетеля-спасител, намерил нов идеал за племето си. Но пиесата му е озаглавена „Томирис“ с жанровата конкретизация „трагическа поема“. Според естетиката на символизма авторът прибегва до екзотично заглавие на текста си, използвайки името на митичната царица на масагетите Томирис Сакска, надарена с необикновена красота, ум и храброст, чиито победи над персийския цар Кир я превръщат в модел за жена-владетел и войн през VI в. пр. Хр. според Херодот. В текста на пиесата обаче Томирис се явява образ, съвсем различен от своята митична предшественичка. В българския вариант тя е символ на женското прабългарско начало, архетип на анимата: любима наложница на Исперих и почитана от неговите войни като духа на българското племе. Авторът прибегва към тази основна трансформация на древния мит, за да засили мистиката, характерна за символистичната легенда, както и да задейства универсалното и провиденческото в женското начало. Срещу жената воин от сакската легенда се изправя жената, символ на родовите корени, семейството и дома. Тя носи мекотата и светлината на напуснатите домове, на изоставените в тях жени и деца, на уютата и светостта на мирния живот. Модерната трактовка на образа го прави част от войнстващия свят на прабългарския хан Исперих, товари го със сублимативна енергия и го подчинява на една съвсем нова идеология, свързана с ценностни понятия като Родина и Отечество и тяхната символистична употреба. „Родината е женствено начало; тя е първомайчинският Свети Дух на битието. Отечеството е мъжествено и войнствено начало. Родината се корени във философията на копнежа, отечеството във философията на подвига“.⁸ Тази теза на Янко Янев обяснява донякъде използвания от Л. Стоянов подход в символно мистичната и приказна трансформация на женския образ. Екзотичният персонаж на Томирис е ключ към интерпретирането на нееднозначния образ на Исперих, който преживява сложна трансформация, свързана с кризата на раздвоението в Аза – преход от стара към нова същност. Този екзистенциален конфликт ще завърши с умъртвя-

⁸ ЯНЕВ, Я. Цит. съч., с. 348.

ване на страната половина, която го тегли към миналото, към познатото, към уюта и спокойствието на познатите юрти, чиито символ е любимата Томирис, и с победа на новата същност на прабългарския хан, чийто символ са непознатите смугли жени отвъд реката. Тя го води по пътя напред към завладяването на нови земи. Исперих преминава през драматичния процес на самопознанието и от фрустриран и колебаещ се символистичен герой се превръща в силен и уверен владетел, който повежда прабългарската орда към нови земи и светове. Магическата жена се явява протетична фигура в изясняване на трансформациите в образа на модерно конструирания тип владетел. Неслучайно избраният от автора жанр на трагическата поема загатва за символистичната интерпретация на историческите митове, легенди и архетипи, разработени в нея.

Архетипът на Бащата в образа на владетеля

Амбицията на българските писатели модернисти в драматургията е да интерпретират национално-историческото през универсалното и архетипното. Мъжкият архетип се представя чрез образа на владетеля – хан, княз, цар, който репрезентира драмата на своята държавническа мисия. Персонажът на владетеля преминава през различни трансформации, а устойчив елемент в тях е инициацията, която отключва процесите на самопознанието. Познанието за настоящето преминава през разрешаването на метафизична загадка. Инициацията е ритуален процес на посвещаване, който включва редица елементи, свързани с преминаване на Аза от една състояние в друго. При драматургичния персонаж това е сложен комплекс от словесни и поведенчески жестове, от думи и постъпки, които го преобразяват. Ключов момент в развитието на образа на владетеля е постигане на мистично прозрение/познание посредством активиране на легендарен или вълшебнопrikazen сюжет. Чрез него героят преживява дълбинна трансформация и открива непознати лични светове, проглежда за света на невидимото. Прозрението открива нов хоризонт за Аза, излаз от ограничени свят на познатото към неограничения свят на новото, което най-често има духовна субстанция. Символно-мистичните преживявания са формулата за онагледяване на процеса на инициация в драмата, като движещ елемент в нея става любовта. За княз Енработа това е приемането на християнската доктрина и любовта към Елена; за княз Йоан Владимир е изборът му на монашески живот и любовта му към Косара; за хан Исперих е жертвоприношението на любимата наложница Томирис и решението да поведе ордата на юг към великата река; за княз Владимир е любовта към езичницата самодива Светла и изборът на духовно битие отвъд религиозните догми, поемане по пътя на Юлиан Отстъпник; за княз Боян / Боян Мага е любовта към болярката

Меглена, реформаторското мислене и прозрението му за суетната преходност на светската власт.

Властта се превръща в основен тематичен център и източник на драматически колизии в пиесите. Тя се разгръща в образа на владетеля и се конкретизира в няколко основни типа конфликти опозиции. Най-често тя изправя един срещу друг баща срещу син, брат срещу брат, нов срещу стар владетел. Чрез тези архетипни опозиции стават видими различните концепции за политическата и духовната власт в държавата и нейното бъдеще.

Трагическият конфликт баща–син най-често е представен като борба на идеологии, на различни визии за бъдещето на общността. Той не е частен и няма родов характер, а е универсален. В пиесите „Омуртаг хан“ и „Имало едно време...“ колизията баща–син (хан Омуртаг и синът му Енработа, цар Борис-Михаил и синът му цар Владимир) изразява цивилизационен сблъсък, проектиран в конфликта християнство–езичество. Чрез него се поставят и дискутират редица съвременни въпроси от политическото и духовното битие на българина, белязано от травмите на войните, от братоубийствени конфликти, проблематизиращи изконни понятия за Отечество и Родина, разпадането на националния космос. Както се изтъкна дотук, в търсене на отговорите за своето настояще българските драматурзи сближават средновековната проблематика със съвременността. Драмата на владетеля–държавник и на владетеля–баща е многозначно разгърната и създава условия за дълбоко трагичен личен конфликт. Хан Омуртаг изпълнява своя държавнически и военен дълг, като осъжда на смърт изповядващия християнството свой син Енработа, който с отказа си да участва в битката с франките се превръща в изменник. Синът не само отказва да изпълни своя воински дълг, но и се готви да избяга с любимата си жена Елена, християнка като него, във Византия. Зад предателството на сина и търсенето на лично щастие и духовно самоусъвършенстване се крият може би и други причини освен съблюдаване на етиката на християнството. Ценностите на новата религия предполагат и промяна в съществуващия управленския модел, основаван на завоевателски политики и натрупване на материални блага. Не е ли образът на младия княз заявка за едно бъдещо управление от нов тип, с по-цивилизован и дипломатически характер, далеч от постоянните кръвопролития и завоевателски битки. В пиесата на Н. Райнов конфликтният модел езичество–християнство се запазва, но се разменят местата в архетипната опозиция баща–син, като старият владетел е носител на християнството, а синът – на езичество. Кулминацията на конфликта в пиесата е детронирането на младия владетел и възстановяването за кратко на властта на бащата. Цар Борис-Михаил захвърля монашеското расо и се връща на престола в Преслав, за да отстрани своя син езичник Вла-

димир-Расате, превърнал се в изменник и застрашил с действията си устоите на държавността. Конфликтът се усложнява и обраства с нови смисли в рамките на религиозното противопоставяне. Известен е историческият факт, че цар Борис използва християнството, за да консолидира българската държава. Така неговият образ следва историческия прототип, докато в образа на Владимир Н. Райнов намесва фантазни и мистични елементи. Най-ярка линия в тази посока е любовта между младия княз и загадъчната самодивата Светла, разгърната в стила на приказно-фантастичното с неговите два свята – на видимото и невидимото, на събитията в царския дворец и халюцинациите на Владимир. В ценностната система на бащите синовете заслужават най-строго и справедливо наказание, защото са рушители на традиционния порядък и властта, върху които се крепи редът в общността. Драмата на синовете е в ненавременното им визионерство, в отстояване на идеи, които ще се оценят едва от следващите поколения. Персонажът на ханския син Енработа, конструиран по модела на първия български светец и великомъченик Боян-Енработа, застъпва религиозната доктрина на християнството за ненасилие и мир, за управление, построено на хуманни основи. Той е вестител на духа на новите времена, в които християнската религия ще умиротвори войнстващия дух на прабългарската орда. Още по-интересна е философската доктрина, изповядвана от цар-Борисовия син Владимир. В образа му Н. Райнов развива част от гностичните си идеи за познанието, за дематериализирането на плътта, за преодоляване на видимия свят и проникване в невидимото. Но това става не с мистичните заклинания и спиритическите сеанси на жреците на капището, а с духовно прозрение и интелектуален труд на водачи като цар Борис I (игумен Дукс), презвитер Климент и княз Симеон. Много нелогични преходи има в поведението на княза иконоборец – образ, конструиран изцяло под влияние на богомилската космогония за привидността на видимия свят и истинността на невидимия. Княз Владимир застъпва мистичната теза за постигането на единния Бог в сърцето на човека, а не чрез изображението му на иконите и фигурите на идолите. Философията на княза се отклонява от познатите тогава религиозни доктрини – на християнството и езичеството. Тя е еkleктична сплав от теософия, богомилство и гностицизъм, с което се разрушава връзката с историческия прототип. Политическите му възгледи са смес от алтруизъм и демократичност и са пагубни за средновековната българска държава. Младият владетел, който познава невидимото, не може да разбере видимото. Отстранен от престола като вероотстъпник, той бленува „за мир и сговор на земята“, като предлага третия път, а именно – правото на всеки да тачи Бога в сърцето си, а не да се кланя на кумир и икона. Неговият образ асоциира с поведението на римския император от IV век сл. Хр. Юлиан, наречен Апостат (Отстъ-

пник), който връща езичеството в Римската империя. Райнов се явява продължител на търсенията на Ибсен от пиесата „Императорът и галилеянинът“ (1873) и на Мережковски от романа „Смъртта на боговете. Юлиан Отстъпник“ (1895) посветени на сложната личност на римския император. Българският му аналог, цар Владимир, е носител на утопичната идея за Третото царство „небесно царство – тук, на земи, царство на мир и сговор“⁹, за един хармоничен, идеалистичен свят, освободен от религиозни и политически противоречия, невъзможен в реалния живот. Третият път е този на обединение на религиите и свобода на вероизповеданията, който е практически непостижим в средновековната държава. Тези му убеждения го превръщат в изцяло фикционална и мистична личност, негодна да изпълни владетелските си функции, и в лесна жертва на Черноризеца с покривалото, алегория на Злото в пиесата. Драмата на бащата владетел Цар Борис I Покръстител е разработена според историческите документи и предания и обогатена с психологическата лична трагедия на царя, раздвоен между бащинската обич към първородния син и отговорността към акта на покръстването, създал нова християнска държава на Балканите. Реално и символично бащинство бележат трагедията на Борис, който ще жертва сина в името на общността, за укрепването на новосъздадената държава.

Друго измерение има разглежданата опозиция баща–син в пиесата на А. Страшимиров. Произволна е тезата на автора за бащинско-синовна връзка между Боян Мага и Иво (св. Иван Рилски). Тя е продиктувана от намерението на драматурга да проследи някои средновековни духовни брожения като ереста на богомилството, проявите на отшелничеството и произтичащите от тях последствия за социалния и духовен порядък в обществото. В метафоричната пещера на познанието (аналогична на омагьосаната гора, в която попада Йоан Владимир от едноименната пиеса на Б. Дановски) Иво извървява своя път на инициация чрез преодоляване на бащиния авторитет. Развенчаването на бащата – духовен кумир за сина – е свързано с узнаване на истината за незаконното му рождение и любовната връзка на сестра му с учителя Боян, която има инцестен характер. Новото познание отключва процеса на инициацията и духовното възмъжаване на сина, активира разпадането на бащиния авторитет, отделянето от бащата и води до трансформацията на светското лице Иво в духовника св. Иван Рилски. Този изцяло фикционален сюжет е привнесен от Страшимиров, за да уплътни картината на духовните движения в средновековна България.

Новото в трактовката на драматурзите е усложняването на архетипа на бащата с драмата на страдащия човек и държавник, осъз-

⁹ Н. Райнов. *Имало едно време... Сказание в 3 действия и пролог*, Пловдив: Хр. Г. Данов, 1923, с. 43.

наващ извършеното престъпление в името на общността и жестоко страдащ в качеството си на осиротял модерен герой, разбрал трагиката на направения избор. Драмата на бащите убийци е екзистенциалната драма на модерния човек и на архетипния баща, усъмнил се впоследствие в смисъла на принесената жертва. Тази драма преминава в трагедията на просветения владетел, особено въздействащо разработена от К. Мутафов в последната картина на пиесата му „Омуртаг хан“, съизмерима в някаква степен с трагедията на бащата в Шекспировата драма „Крал Лир“. Финалите на пиесите на К. Мутафов и Н. Райнов са идентични, свързани с възкачването на следващия владетелски син на престола – съответно Маламир и Симеон, носители на ценностите на бащата и общността.

Каиновият архетип в образа на владетеля

Архетипната опозиция във властта брат–брат също предполага смесването на историческо и фикционално в моделирането на конфликта и образите на героите. В Страшимировата пиеса „Св. Иван Рилски“ чрез персонажите на цар Петър и Боян Мага, синове на цар Симеон, се разиграва мотивът за братоубийството в доста усложнен, исторически трансформиран и модернистичен вариант. Конфликтът между двамата братя за сърцето на красивата болярка Меглена започва като конфликт на желанието, в което победител е Боян, и се трансформира в непряк конфликт за властта, в който царевич Петър трябва да спаси царството, разклатено от богомилската ерес и коварните стремежи на Византия, от интригите в двореца и абстрактната богоборческа идеология на брат си Боян. Конфликтът за властта има по-сложни измерения в пиесата. Той се явява многогълник, който включва различни гледни точки и визии за бъдещето на българската средновековна общност. Цар Петър е носител на реалистичния светоглед за властта, който преминава през различни колебания, съмнения, страхове, за да достигне до просветление за бъдещето на страната си чрез жертвоприношение на своите близки, като брат му Боян и любимите жени Зина и Меглена, превърнали се в изменници и в заплаха за стабилността на държавата. Под въздействието на рилския монах царят избира пътя на разумния владетел пред пътя на сърцето и страстите. Двамата братя са достатъчно раздалечени по нрав и духовност и според сюжета на пиесата колизията между тях не стига до реален идеологически сблъсък. Конфликтът е опосредстван и затова липсва вината на цар Петър в езекутирането на собствения му брат Боян. Решена изцяло в стила на символистичния декаданс, опозицията брат–брат попада в мрежите на еkleктичната философия на Страшимиров, в която отекват разнопосочни идеологически и културни модели: от Соломоновата „Песен на песните“ и новозаветната притча за преродената блудница Мария-Ма-

гдалена през дуализма и гностичните идеи на богомилството за видимия и невидимия свят до модните концепции на Ницше и Ото Вайнинггер за свръхчовешкото познание, тъмната власт на пола и либидните енергии в психиката на Аза.¹⁰

Предпочитаният през 20-те години Каинов мотив на братоубийството получава нова символистично-експресионистична версия при Б. Дановски в драматическото видение „Йоан Владимир“, където се разработва мотивът за мнимото братоубийство. Конфликтната опозиция между Йоан Владимир и Иван Владислав, които не са кръвни братя, а сродници, е представена не като конфликт за властта, а като мъжки конфликт за любовта на княгиня Косара, дъщеря на цар Самуил и жена на сръбския княз Йоан Владимир. Драматическата колизия задвижва механизма на двойната инициация. В разрез с историческата истина за сръбския княз и неговия сродник – племенник на Самуил, героите постигат своята нова идентичност изцяло в класическата схема на инициацията (за която стана въпрос по-горе). Тя е разработена в ключа на един мистичен символизъм. По време на лов персонажите попадат в омагьосаната гора, напоена с кръвта на праотците български воители. Йоан Владимир преживява мистичен транс и проглежда за света на невидимото, а Иван Владислав, след мнимо убийство на княза, също преживява фантастична трансформация. Чрез магическата среща с мъртвите и двамата князе се прераждат за нов живот. Йоан Владимир става монах, а Иван Владислав се връща в двореца при Косара и изповядва своята греховна любов и престъплението си. Пиесата на Дановски визира архетипа на възмездие то за невинно пролятата кръв на княгинята – жертвен агнец на тълпата. След нейната смърт Йоан Владимир напуска отшелническият живот и се връща към мисията си на владетел, който, подкрепен от възкръсналите прародители, освободени от магията на проклятието, повежда общността към нов живот. Във видението образът на колективния персонаж, на озверелите от мъки, глад и изпитания жени, които убиват княгинята, е решен изцяло в естетиката на експресионизма. Текстът е изпълнен със символи и алегии от света на невидимото, на колективната памет за греха, саможертвата и изкуплението.

Разглежданите варианти на мъжкия архетип на владетеля и конфликта за властта са част от един патриархален модел, в който интерпретирането на националната съдба и търсенето на ориентири за оцеляване на националната общност през вековете привличат различни модернистични похвати с цел трансформиране на историческото в универсални образци.

¹⁰ По-подробна информация за функционирането на част от посочените културни модели предоставя книгата: СТОЙЧЕВА, С. *Боян Магесника. Изследване на литературния мит*. София: Изток-Запад, 2017, с. 172–207.

Мотивът за жертвоприношението на владетеля

Разработката на трагичното като дилема на персонажа, изправен пред екзистенциален избор – съзнателно действие, което носи страдание, – добавя нови дълбочини в интерпретиране на мотива за жертвоприношението. Той е в основата на всички разгледани случаи, свързани с архетипа на мъжа владетел. Жертвоприношението в коментираните пиеси може да бъде третирано в духа на архетипите на Юнг за трансформацията и изкуплението, отнасящо се до промените в образа на protagonistите.¹¹ То се реализира чрез мотива за невинно пролятата кръв на „жертвения агнец“ и включва богат пласт от културни асоциации. Ще разгледаме неговите прояви в рамките на архетипната двойка „владетел – любима жена“, реализирани в схемата на любовен триъгълник.

В плана на драматургичното действие жертвоприношението се явява кулминация в сюжета и символен преход от сферата на несъзнаваното към тази на съзнаваното в Аза на владетеля, от интуитивното и емоционалното към рационалното. В разглежданите пиеси взаимоотношенията в двойката „владетел – любима жена“ най-често са усложнени и интерпретирани в рамките на любовен триъгълник, който натоварва изборите с допълнителен трагизъм. В пиесата на А. Страшимиров „Св. Иван Рилски“ любовният триъгълник обвързва цар Петър, Меглена и княз Боян. В трагическата поема на Л. Стоянов „Томирис“ той функционира в отношенията между хан Исперих, неговата наложница прабългарката Томирис и образа на фантазните славянки. В драматическото видение на Б. Дановски се проявява между княз Йоан Владимир, неговата съпруга княгиня Косара и болярина Иван Владислав, а в пиесата на К. Мутафов „Омуртаг хан“ е между младите ханове Енработа и Звиница за сърцето на Елена.

В най-чист вариант архетипът на пожертваната любима присъства в драматичната поема на Людмил Стоянов. Мистичният ритуал на жертвоприношението, предпочитан от символистите като фабулен елемент на прехода от едно състояние на личността към друго, превръща мъжа владетел в съзнателен или подсъзнателен убиец и задълбочава трагичното познание за тежестта на царската короната, в основата на което стои личната себежертва. В духа на Юнг любимата Томирис се явява част от анимата на прабългарския хан Исперих, която го свързва с миналото, с родовите ценности и старата родина чрез гласа на кръвта, докато другата част от анимата му се носи от образа на митичните славянски „смугли жени“ – амазонки, символ на либидните енергии и страстта, на възжеланата нова родина. В архетипния конфликт в душа-

¹¹ ЮНГ, К.-Г. *Архетиповете и колективното несъзнавано*. Плевен: ЕА, 1999, с. 376.

та на хана между съзнателното и подсъзнателното, символизиращи съответно от Томирис и непознатите жени амазонки, побеждава демонът на желанието по новото с неговите неизпитани наслади, страстта по чуждото, екзотичното и непознатото. Себеразпознаването на Исперих минава през ритуалното убийство-жертвоприношение на любимата Томирис, символ на освобождаването на персонажа от оковите на миналото и на поемането по новия път отвъд реката към непознатата, обетована земя, респективно към новото му Аз.¹² Песента и танцът на Томирис, последен и отчаян опит на любимата да върне хана към себе си и родината, катализират решението на героя да заключи миналото в териториите на спомена и преживяното, да издигне ритуала на жертвоприношението в сакрален акт, да свърже в едно целувката и смъртта на любимата – ритуалната „жертва за бъдещите дни“.¹³ Трагическата поема на Л. Стоянов интерпретира изконните категории на Родината и Отечеството, своето и чуждото, познатото и непознатото като неразривна част от процесите на самопознание и идентичност на модерния драматически Аз.

Интересна е обработката на мотива за жертвоприношението през мистичния код на християнската доктрина в пиесата на Б. Дановски. Любимата на Йоан Владимир княгиня-християнка Косара ще бъде принесена в жертва от колективния персонаж на жените, озверели от мор и бедствия – знак на колективното несъзнавано. Доведена от чужди земи, след изчезването на княза тя е разпозната като вещица, виновна за сполетелите народа нещастия. Символиката на невинната жертва се усилва от обстоятелството, че актът на жертвоприношението се извършва пред християнския параклис, в който се моли князът, станал монах, и след всенощното бдение на предвожданите от Косара жени. Парадоксалното е, че религиозният ритуал не умиротворява натрупаното страдание и гняв, сърцата на жените са окаменели и в истеричен транс те разкъсват тялото на светлата княгиня. Така жертвоприношението ѝ добива ореола на мъченичество, знак за което е мистичното изчезване на кръвта от Христовия кръст във видението на Йоан Владимир. Невинната жертва изкупва греховете на праотците и те, мистично възмездени, подпомагат княза да се върне на престола и да укрепи държавността. Ритуалните жертвоприношения на любимите жени са разгърнати в различни стилистики: Томирис – в приказно-мистичен и сецесионен план, Меглена – в декадентско-символи-

¹² Вж. разработката на проблема в: ИВАНОВА-ГИРГИНОВА, М., РУСКОВА, Е. Българската модерна драма по време на войните – синтез на естетически почерци. – В: *Модернизъм в българската и македонската литература. Сходства и различия*. София, Скопје: Век 21-прес, 2015, с. 227–242.

¹³ Л. Стоянов. Томирис. Трагическа поема в пет сцени. – *Хиперион*, III, 1924, кн. 4-5, с. 231.

тичен, Косара и Елена – в религиозно-мистичен. Тяхното пожертване е всъщност саможертва, която излъчва ореола на светостта. Жените, влезли в ролята на жертвен агнец, са символ на безусловна любов, способна да преобрази владетеля и света, да изкупи колективния грях. Като модерни драматурзи, Б. Дановски и Л. Стоянов въвеждат и колективния персонаж на общността, свидетел и участник в мистичния акт на жертвоприношението, който също израства до идеята да приеме отговорността за собствената си съдба и бъдеще.

В духа на библейския архетип за жертвения агнец (старозаветната история за Авраам и Исаак) можем да разчетем и пожертването на синовете от бащите – на младия княз Енработа от хан Омуртаг в пиесата на К. Мутафов и на княз Владимир от цар Борис-Михаил в пиесата на Н. Райнов, чиито модели разгледахме по-горе в интерпретирането на архетипната фигура на бащата владетел.

Естетическият синкретизъм – единство на историческо и мистично

Типологичните сходства в разглежданите пиеси се налагат от функционирането на доминиращия синкретизъм, основен текстопораждащ механизъм в българската модерна драма. Принципът на естетическия синкретизъм предполага смесването на различни естетически реалности в единната драматургична сплав на текста. Той дава възможност за художествено съжителство на отломки от исторически образи, сюжети и събития с напълно произволни, фикционални и фантазни елементи. Именно недооценената от театъра в миналото и сега драматическа творба на Н. Райнов „Имало едно време...“ илюстрира много видимо този нов механизъм на конструиране на драматическите персонажи, дошли от различни епохи и култури и обекти на различни стилови интерпретации. В пиесата се наблюдават няколко паралелно работещи равнища, в които се срещат различни исторически и фантазни образи. В линията на историческото повествование се вписват персонажи като презвитер Климент (с исторически прототип св. Климент Охридски) и игумен Дукс (с исторически прототип цар Борис-Михаил), носители на християнско-теологическия светоглед. Другата линия – на мистичното – е застъпена в образите на фолклорно-сецесионната самодива Светла, езическия жрец Токту, развенчан като заклинател, философа-визионер и иконоборец цар Владимир и библейско-мистичната фигура на Черноризеца с покривалото. Последният образ, този на демоничния черноризец, е изключително знакова фигура в пиесата на Райнов и от днешна гледна точка е конструиран като типичен постмодерен герой, в чийто образ се разпознават различни културно-митологични фигури на злото. Персонажът на Черноризеца е магически символ на мрака и

смъртта, готов да пожертва всичко и всички в името на всевечната борба между двете начала – на доброто и злото. Като драматургичен герой този образ е и реален, и театрален, и метафизичен. Той има и своята лична история в пиесата – някогашен шут на царя, юродив и демоничен, изгубил разсъдъка си, обхванат от бесове, с мефистофелски смях. Същевременно обаче се явява и като монах-инок, черноризец, мрачен пророк, подбудител към грях и насилие, черен маг – плътен и безплътен, за когото няма време и пространство; злокобен образ на Сатаната. Черноризецът с покривалото е реална и фантастична фигура едновременно. В сюжета на драмата той изпълнява ролята на режисьор, който задвижва конфликтите и интригите, а в естетически план усложнява структурата на текста и въвежда плана на „театър в театъра“. Драматургът показва чрез своя герой мистичната намеса на злото в земното съществуване на човека. Това зло е алегорично и в същото време тайнствено и заплашително, лишено от човешко лице – покривалото пази тайната. Злото се храни с човешките пороци и страсти, прекосява векове и култури – вездещо, могъщо, изобретателно и различно.

Изпълненото с християнски и окултни учения българско средновековие се оказва примамлива територия за мистични постройки и образност, предпочитана от модерните драматурзи. Целта е чрез мистични мостове да се осъществи контактът между двата свята: видимия и невидимия, на живите и мъртвите, на живите с духовната инстанция на Бога. Драматурзите вмъкват в своите сюжети християнски и окултни мотиви, които натоварват със символно-мистична знаковост, интерпретират отделни образи като алегии в битката на двата свята – на доброто и злото. Особено силен е интересът към тайнственото прераждане на душата и новата идентичност на Аза, към неразрешеното познание и философския камък, към метафизичния пробив в инобитието. Затова фолклорната и езическа образност, християнската доктрина и богомилската ерес се оказват най-често в центъра на драматическото фабулиране.

Като теософ Николай Райнов е най-изобретателен в разработката на окултното. Неговата самодива Светла, изплувала от света на вълшебно-приказното, символизира анимата на княз Владимир и функционира в „Имало едно време...“ не само като свръхестествен образ, указващ връзката на човека с невидимото, но и като част от езическата същност на младия цар. Интересна е декоративната стилизация на образа с оглед магическите функции на персонажа. В описанието на енигматичната красота на самодивата чрез дрехата и излъчването ѝ присъства синьо-зелено-белият цвят, доминиращ и в декоративната живопис на Райнов. Като ерудит и модернист, авторът подрива мистичното в неговите сакрални прояви и форми, като ги декорира и превръща в орнаменти. Образите на неговите персонажи, носители на свръхестественото, се от-

личават с гротесково-пародийния си вид. Иронично снижен, травестиран е образът на езическия жрец Токту като антипод на християнските учители. Неговите мистични предсказания и заклинания протичат сред автентичния декор на езическото капище, където той извършва алхимично тайнство – хвърля смола в жертвеника, в резултат на което храмът се озарява от червен пламък и Владимир вижда отразена в щита Светла самодива. Самият свещенодействащ се оказва извън свещенодействието, защото чудото не се случва в неговите очи и сам той не вижда нищо. Акцентът в тази сцена е върху хипнотичните му възможности, разгорени от силното желание на княза да съзре въплътен образа на своята любима самодива. Щитът-огледало като вход към другия свят, от който идва Светла, е видим само за зрящите, духовно просветените, а жрецът се оказва лишен от това сетиво. Манипулациите му са разобличени по-късно от царя и в хода на драматическото повествование магическите ритуали – одежди на сакралното – губят своята мистичност, тяхното десакрализиране е особено видимо при смяната на нощта с деня. Подобни сцени са своеобразни интермедии в структурата на пиесите и илюстрират действието според принципа на театър в театъра, разгърнат на различни равнища в модернистичния текст. В най-ранната от разглежданите пиеси, тази на Страшимиров, в последната картина, наблюдаваме зрелищен театрален колаж – пред разказания цар Петър и духовенството се чуват гласовете на детски черковен хор, който измолва прошка за греховете на царя, и се появява група деца в бели одежди на херувими, които поднасят писмото от св. Иван Рилски на цар Петър. Картината добива белезите на мистерия, характерна за западната литургическа драма, и дава заявка за някои ранни, недостатъчно проучени театрални експерименти в полето и на българската драматургия.

Мистичното има своя запазена територия в стилистиката на символистичната драма. Хронотопът в пиесите следва фолклорно-приказния архетип, в който пространството е двуделно или триделно и съответства на инициационния път на драматургичните протагонисти. Най-често предпочитаните топови са царският дворец с неговите зали и подземни лабиринти/тъмници и ханската шатра като социално репрезентативни пространства, както и мистичното пространство на омагьосаната гората, самодивската поляна, капището с езическите кумири, подземният град, скалата на св. Иван Рилски и други места, свързани с прехода на героите от едно състояние в друго. Те се явяват места на своеобразни духовни и мистични прераждания, свързани с проникване в тайните на Отвъдното и с разгадаване на законите на земното битие. Хроносът в пиесите следва класическата матрица, заложена във вълшебно-приказния архетип със символичната смяна на деня и нощта. Нощта е времето на мистичните ритуали и тайнства, изгревът задава границите на двата свята и обикновено на прага на новия ден

става трансформацията на персонажите, тяхното ново раждане под лъчите на изгряващото слънце, което осветява новия живот на владетеля и открива пътя за спасението на общността. На фона на „исполинския пожар на новия ден“ (асоциацията със Смирненски тук е неизбежна) Исперих изнася от шатрата мъртвото тяло на княгиня Томирис и „сякаш върши богослужение, говори задавено: „Благословено слънцето, що багри с лъчи победни пурпурната рана на жертвата за бъдещите дни“¹⁴. Ханът дава свещен обет пред племето и повежда прабългарската орда към водите на великата река и непознатите нови земи. От друга страна, времето има своите митологични проекции, натоварено със сакралната знаковост на християнските празници. В навечерието на най-големия християнски празник – Възкресение Христово – протича действието в пиесата „Омуртаг хан“ на Мутафов. В „Св. Иван Рилски“ на Страшимиров и „Имало едно време...“ на Райнов хроносът подчертава династичния кръговрат – младият владетел наследява стария: историята продължава своя ход.

Четени заедно, и петте пиеси могат да бъдат разгледани като една своеобразна хроника на предаването на властта през Първото българско царство. Но историческите факти са подменени и мистифицирани с оглед на реконструирането на националния дух в историята и акцентирането върху архетипното и универсалното. В началото е Исперих, Маламир наследява Омуртаг, Симеон наследява Борис-Михаил, Петър наследява Симеон... Историческият наратив в драматическите текстове следва историческите факти, въпреки мистификационната им обработка. Извиква за нов живот архетипни модели от национално-историческото битие, материализира исторически прототипи, актуализира политически конфликти, психологически нагласи и стремежи, за да обвърже патриархално-родовия космос с очакванията на новото време и настъпилите промени в представите за изконните образи на Родината и Отецеството.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Жития на българските светии. Света Гора, Атон: Славянобългарски манастир „Св. вмчк Георги Зограф“, 2002.

ИВАНОВА-ГИРГИНОВА, М., РУСКОВА, Е. Българската модерна драма по време на войните – синтез на естетически почерци. – В: *Модернизъм в българската и македонската литература. Сходства и различия*. София, Скопје: Век 21-прес, 2015.

МИНКОВ, Ц. *История на българската драма*. София: Факел, 1936.

ПОПИЛИЕВ, Р. *Историческата драма: траекториите на историята, мита и политиката*. София: Просвета, 2008.

¹⁴ Л. Стоянов, цит. съч., с. 231.

СТОЙЧЕВА, С. *Боян Магесника. Изследване на литературния мит*. София: Изток-Запад, 2017.

ЮНГ, К.-Г. *Архетиповете и колективното несъзнавано*. Плевен: ЕА, 1999. Прев. Л. Атанасова, М. Бояджиева.

ЯНЕВ, Я. *Философия на Родината*. – В: *Защо сме такива? В търсене на българската културна идентичност*. Съст. Ив. Еленков, Р. Даскалов. София: Просвета, 1994.

REFERENCES

IVANOVA-GIRGINOVA, M., E. RUSKOVA. *Balgarskata moderna drama po vreme na voynite – sintez na esteticheski pochertsi*. [Bulgarian modern drama during the Wars – a synthesis of aesthetic handwriting.] In: M. GYURCHINOV, A. YORDANOV (eds.). *Modernizam v balgarskata i makedonskata literatura. Shodstva i razlichiya*. [Modernism in Bulgarian and Macedonian literature. Similarities and differences.] Sofia, Skopje: Vek 21-pres [publ.], 2015.

ZHITIYA na balgarskite svetii. [Lives of the Bulgarian saints.] Sveta gora, Aton. "Slaviyanobalgarski manastir Sv. vmchk Georgi Zograf" [publ.], 2002.

MINKOV, T. *Istoriya na balgarskata drama*. [History of Bulgarian drama.] Sofia: Fakel [publ.], 1936.

POPILIEV, R. *Istoricheskata drama: traektorii na istoriyata, mita i politikata*. [Historical drama: the trajectories of history, myth and politics.] Sofia: Prosveta [publ.], 2008.

STOYCHEVA, S. *Boyan Magesnika. Izsledvane na literaturniya mit*. [Boyan the Magician. A study of the literary myth.] Sofia: Iztok-Zapad [publ.], 2017.

JUNG, K.-G. & L. ATANASOVA, M. BOYADZHIEVA (trans.). *Arhetipovete i kolektivnoto nesaznavano*. [Archetypes and the Collective Unconscious.] Plevен: EA [publ.], 1999.

YANEV, Y. *Filosofiya na Rodinata*. [Philosophy of the Motherland.] In: I. ELENKOV & R. DASKALOV (eds.). *Zashto sme takiva? V tarsene na balgarskata kulturna identichnost*. [Why are we like that? In search of the Bulgarian cultural identity.] Sofia: Prosveta [publ.], 1994.

HISTORICAL PROTOTYPES, ARCHETYPES AND MYSTICISM IN BULGARIAN MODERN DRAMA FROM THE 1910s AND 1920s

Abstract. The article focuses on the functioning of concepts such as historical prototype, archetype and mysticism in the dramaturgical texts by Anton Strashimirov (*St. Ivan Rilski*, 1911), Konstantin Mutafov (*Omurtag Khan*, 1924), Lyudmil Stoyanov (*Tomiris*, 1921), Nikolay Raynov (*Once upon a Time...*, 1923) and Boyan Danovski (*Yoan Vladimir*, 1924). These plays interpret in an arbitrary way historical figures, facts and events from the Early Middle Ages in Bulgaria. The new type of protagonist in them is intricately modeled between the historically inherited as memory and facts, as a cultural archetype and as a self-defining modern character. The arti-

cle seeks to answer several basic questions: how the Bulgarian playwright handles historical facts, why he replaces the documented and the real-historical with the mystical-legendary, the fairy-tale, the fantasy and even the surreal? What drives artistic reflection and provokes the mystification of historical narrative, the creation of a wide network of cultural associations, and the unlocking of archetypal mythological models? The answer to these questions shows that the historical theme is a necessary impetus for the modernization of the Bulgarian drama through the use of the principle of aesthetic syncretism in the tens and the twenties of the twentieth century. *Keywords:* Bulgarian modern drama from the 1910s and 1920s, historical prototype, cultural archetype, modern character, sacrifice, mysticism, history, mystification, surreal, aesthetic syncretism.

Marieta Ivanova-Girginova, Assoc. Prof., PhD
Institute of Literature, Bulgaria Academy of Sciences
52, Shipchenski Prohod Blvd, bl. 17, Sofia 1113, Bulgaria
E-mail: mgirginova@gmail.com

Elizaria Ruskova, PhD
Sofia University St. Kliment Ohridski
15, Tzar Osvooboditel Blvd, Sofia 1504, Bulgaria
E-mail: eruskova@abv.bg