

Библията през прочита на франкофонската и руската символистична драматургия

Дина Манчева

Стремежът на символистите да разгадаят тайните на живота и мистичната му връзка с Бог чрез религиозни пиеси, близки до ритуалните им средновековни корени, обяснява интереса им към сюжетите от Светото писание.

Независимо, че библейските разкази във франкофонската драма през 90-те години на XIX век и в руския театър от началото на XX век до Първата световна война са изградени според общата символистична поетика, те се отличават и със своя специфика. И именно тя показва своеобразието и оригиналния характер на сценичната им стилистика. Задачата ни е да разкрием в типологично-съпоставителен план принципите в подбора и структурирането на библейските сюжети в двете драматургии, без да се спираме обстойно на отделните пиеси, а като ги разглеждаме с оглед на характерните тенденции, които те илюстрират.

В търсене на библейската истина

Франкофонските драматурзи изграждат своите творби с библейска тематика върху два основни типа сюжети. От една страна, те отвеждат към събития, свързани с човешкото развитие, като: сътворението на света¹, построяването на първия Божи храм от Соломон², възкресението на Спасителя³, отсичане главата на Св. Йоан Кръстител⁴. От друга страна, фабулите възпроизвеждат моменти от Божието послание, изразено пряко чрез Христовите притчи⁵ или внушено от Господ в текстовете на някои библейски личности (лиричната *Песен на песните* приписвана на Соломон⁶).

¹ Gourmont, Rémy de : *Lilith*, Paris, Mercure de France, 1906.

² Valin, Pierre: *Salomon*, Alger, Éd. d'Afrique, 1929.

³ Trarieux, Gabriel: *Joseph d'Arimathee*, Paris, Fischbacher, 1898.

⁴ Wilde, Oscar: *Salomé, drame en un acte*, Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1893.

⁵ Trarieux, Gabriel: *Les Raisons d'Elkana*, *L'Art et la Vie*, 1897, 449–463.

Maeterlinck, Maurice : *Les Aveugles in Théâtre* Paris-Genève, Slatkine, 1979.

⁶ Сценичната адаптация на библейската *Песен на песните*, направена от Пол-Наполеон Роанар не е публикувана. Отделни откъси от ръкописа се съдържат в книгата на Knowles, Dorothy : *La Réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*, Paris, Droz, 1934, 157–160. Представа за спектакъла дава и програмата към постановката ѝ реализирана през 1891 г. в Théâtre d'Art, съхранена в Парижката Библиотека на Арсенала (фонд Rondel).

Франкофонските символисти са привлечени не само от значимостта на тези истории, но и от често твърде лаконичното им представяне в Свещените книги. Редица писатели считат⁷, че християнската църква е премахнала някои пасажии в първичния текст на двата Завета, за да им придаде по-голяма тайнственост, скривайки съдържашите се в тях истини. Ето защо, те се чувстват призвани да достигнат до същинския смисъл на библейското слово и възстановят загубената му чистота.

Специфичният характер на двата типа сюжета 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-различните им варианти, намиращи се в други религиозни книги като юдейската Кабала и мюсюлманския Коран, или отразени в редица фолклорни апокрифи и легенди от различен национален произход. Този синкретичен подход води до изграждането на една сложна тъкан, която отдалечава франкофонската драматична интрига от библейския текст и засилва магическия ѝ характер.

Така, разказът за сътворението на света в юдейската Кабала е в основата на пиесата *Лилит* от Реми дьо Гурмон. Както в мистичния религиозен текст, първата жена в символистичната драма не е Ева, а Лилит, която Бог дава на Сатаната поради похотливия ѝ характер. Това различно от Свещеното писание родословие представя първите големи библейски грешници на Содом и Гомор като потомци, произлезли от връзката между човека и дявола. Френският драматург включва и някои фолклорни картини в същата пиеса, за да засили фантастичната ѝ атмосфера. Както в народните приказки, Господ, заобиколен от летящите около него ангели, е седнал на бял облак. Той наблюдава с любов своите създания на земята и е готов да им се притече на помощ.

Друг е подходът на франкофонските символисти към Божието послание, съдържащо се главно в 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. В пиесата си *Доводите на Елкана*, Габриел Трарийо допълва *Притчата за Блудния син* от Новия Завет, като разкрива поведението на завърналия се в бащиния дом син, за което не се говори в Евангелието.

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

⁷ Schuré, Édouard: *Les Grands initiés*, Paris, Perrin, 1960, 441.

истини за човека и света в Светото писание, руските символисти го разглеждат по-скоро като ключ към собствените си проблеми, както отбелязва известната руска изследователка Зара Минц⁸. Така те се насочват към две свещени събития, непознати на Запад – предателството на Юда в Евангелието⁹ и пленничеството на юдейския предводител Самсон в Стария завет, предаден от подкупната му любима Далила¹⁰ на филистимляните.

Сюжетът на Юда, в основата на творбата *Трагедията на Юда, Искаротския принц* от Алексей Ремизов, навлиза широко в руския символизъм след потушаването на революцията от 1905 г., довела до засилването на царизма. Мотивът, свързан с поведението на пленения от филистимляните Самсон и борбата му с врага, също би могъл да се разглежда във връзка с атмосферата в навечерието на Първата световна война, когато Леонид Андреев пише пиесата си *Самсон в окови*. Колкото до текстовете, отвеждащи към Божието послание, руските писатели проявяват единствено интерес към *Откровението на Йоан*, с което завършва Библията. То съдържа мистичните видения на Евангелиста за развитието и края на света, дадени му по Божия повеля от Исус Христос, и именно в тях модернистите търсят отговор и за собствената си съдба. Не случайно текстът за Апокалипсиса е в основата на три техни пиеси: недовършената драма *Антихрист* от Андрей Бели, представена само с два фрагмента¹¹, творбата *Земля*¹² от Валерий Брюсов и *Балаганчик*¹³ от Александър Блок.

Руските символисти също допълват библейските разкази с вариантите им от други неканонични текстове, но те се обръщат преди всичко към собствения си фолклор.

Така в пиесата си *Трагедията на Юда, Искаротския принц*, Алексей Ремизов допълва бегло описаната в Евангелието личност на Юда с подробния разказ за детството и младостта му, взет от стар руски апокриф от византийски произход. Авторът подчертава връзката на драматичната си творба със старинния текст като го публикува в първото ѝ издание¹⁴.

В драмата си *Самсон в окови* Леонид Андреев също се обръща към народното творчество, за да допълни библейската история за пленничеството на едноименния персонаж. Така мотивът за пиянството, довел

⁸ Минц, З. Г. : О некоторых „неомифологических“ текстах в творчестве русских символистов, http://e-lingvo.net/library_download_1017.html.

⁹ Ремизов, Алексей: *Трагедия о Иуде, принце Искаротском* (1908), *Золотое руно*. 1909. № 11–12.

¹⁰ Андреев, Леонид: *Самсон в оковах* (1914), *Эпоха*, Москва, 1923.

¹¹ Белый, Андрей: *Пришедший, Северные цветы*, Москва, Скорпион, 1903, № 3.

Белый, Андрей: *Пасть ночи, Золотое руно*, 1906, № 1.

¹² Брюсов, Валерий: *Земля, Северные цветы*, Москва, Скорпион, 1905, № 4.

¹³ Блок, Александр: *Балаганчик, Факелы*, 1906, № 1.

¹⁴ Ремизов, Алексей: *Трагедия о Иуде, принце Искаротском*“, *op.cit.*, 48–50.

до залавянето му от филистимляните след като Далила го напива, а не след като му отрязва косите, според Стария Завет, е взет от руските билини за богатира Святогор, чийто прототип е юдейският герой¹⁵. Както е известно в Библията, Самсон не близва капка алкохол, защото той е отреден на Бога още от самото му рождение.

Подобно на франкофонските драматурзи, руските символисти изявяват Божието послание, внушено на избрани фигури в двата Завета, осланяйки се на собственото си въображение. Те също видоизменят познатата му развързка чрез редица структурни промени. Така, от 22-те части в *Книгата за Апокалипсиса*, те се насочват единствено към картината на световната катастрофа, предшестваща Второто пришествие, и отхвърлят следващите видения на св. Йоан: повторното завръщане на Христа, Страшния съд и окончателната победа на Бог над дявола.

Интерпретацията на библейското слово

Специфичният прочит на двата типа библейски сюжети 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 наблягат на Божиата любов, справедливост и мъдрост.

Докато Евангелията не дават никакви подробности за по-нататъшната съдба на Саломея, виновна за отсичане главата на Св. Йоан Кръстител, в едноименната творба на Оскар Уайлд, написана на френски език, тя е осъдена на смърт от самия цар Ирод, ужасен от изключителната ѝ жестокост. Този нов край подсказва идеята, че извършеното престъпление неминуемо получава заслужено възмездие. Символистичната драма подчертава и безсилието на грешницата да привлече и прелъсти праведника, окрилен от силата на Божиата вяра. Въпреки усилията на Саломея да срещне поне погледа на Йоан Предтеча, той извързва глава от нея, сякаш подсказвайки моралната си извисеност над плътските ѝ съблазни.

Що се отнася до сюжетите, заети от Божието послание, главно притичите на Спасителя, франкофонските драматурзи запазват значението им, като едновременно с това своеобразно ги осъвременяват, за да покажат вечната им истина.

Докато разказът за *Блудния син* в Евангелието подчертава преди всичко благородството и любовта на бащата към своите деца, пиесата *Доводите на Елкана* от Габриел Трарийо насочва към неспокойния дух на сина, привлечен от непознатото. Завърналият се у дома герой, не намира радост в тихия и оholen живот на богатото си семейство. Веднага след като получава бащина прошка, той напуска отново родната си къ-

¹⁵ <http://www.russianplanet.ru/filolog/ruslit/bogatyri1.htm#svyatogor>.

ща, с взор, отправен към незнайното. Това ново за Евангелието поведение на младежа, напомня на характерния за символистите стремеж да разгадаят непознатите тайни на света.

За разлика от франкофонските драматурзи, руските модернисти не наблягат на Божията справедливост за развитието на човечеството, а извеждат на преден план дълга на човека да поеме отредената му от Господа роля.

Така, докато Юда в Новия Завет и във фолклорните апокрифи е показан като въплъщение на злото, героят в *Трагедията на Юда, Искарйотския принц* от Ремизов е пленен от свръхестествения ореол на Спасителя още при първата си среща с Него, и решава да Му се посвети изцяло. Но той долавя със смътна тревога и собствения си тежък дълг. Според думите на Исус, Божият син ще спаси човешкия род по волята на своя Отец, единствено ако някой поеме „най-големия грях“¹⁶ върху себе си и разбира, че именно той ще трябва да убие Христа. Ремизов подчертава тази нова трактовка на предателството в Евангелието и в епиплога към второто издание на пиесата, представен от стихотворението му *Юда предателя*¹⁷. В него се разкрива дългата вътрешна борба на едноименния герой между любовта му към Исус и отредената му роля на предател. Юда изпълнява дълга си, следвайки Божията воля, но веднага след това се самоубива, сломен от смъртта на Христа.

Връзката между престъплението на Юда и спасението на хората в творбата на Ремизов, отвежда както към латинските гностични апокрифи, така и към идеята за относителния характер на злото, отстоявана от Достоевски и от руските терористи в началото на века¹⁸, с някои от които той поддържа тесни връзки.

Леонид Андреев също променя библейския образ на Самсон, като го свързва с темата за дълга. В Стария завет той загива под руините на езическия храм, за да убие събраните в него врагове, жертвайки самия себе си. В символистичната пиеса героят сам слага край на живота си. Той не намира смисъл в по-нататъшното си съществуване, защото не може да изпълни отредената му от Бога роля да ръководи своя народ след като е ослепен от филистимляните.

За разлика от франкофонските драматурзи, руските символисти променят философската трактовка на Божието послание. Така те отхвърлят оптимистичния край на *Апокалипсиса* за небесния Йерусалим, в който ще заживеят праведниците, и го заменят с гибелта на цялото човечест-

¹⁶ Ремизов Алексей: *Сочинения* 8тт, СПб, Шиповник, (1910–1912), 8 т., 183.

¹⁷ *Idem*, 273–283.

¹⁸ За връзките на Алексей Ремизов с терориста Иван Каляев, убил великия княз Сергей Александрович през 1905 г., виж: Розанов Юрий Вл.: *Драматургия Алексея Ремизова и проблема стилизации в русской литературе начала XX века*, Глава III, Иуда Искарийот и Георгий Храбрый, <http://www.booksite.ru/fulltext/dis/ser/tac/dissertacii/rozanov/3.htm>.

во. Докато в световния потоп, описан от св. Йоан, остават праведниците, за да посрещнат Второто пришествие на Христа, в модернистичните пиеси загиват абсолютно всички. Във фрагмента *Животинската уста на нощта* от недовършената си драма *Антихрист*, Андрей Бели показва последните представители на човешкия род, конкретизирани в образа на няколко християни, на прага на смъртта. Въпреки горещите молби, които символистичните герои отправят към Господ, те не успяват да измолят своето спасение.

В пиесата си *Земя* Валерий Брюсов също показва смъртта на всички хора, но я свързва с нарасналата индустриализация на съвременното общество, представено чрез картината на футуристичен град. Жителите му се задушават под огромния стъклен похлупак, който ги покрива, защото изкуственият въздух, произвеждан от все по-усъвършенстваните им машини, намалява с всяка минута.

Страхът от индустриализацията и елементите на научна фантастика в драмата на Валерий Брюсов са непознати за западния символизъм. Те по-скоро отвеждат към поетиката на експресионизма и на футуризма през 10-те години на XX век.

Въпреки че пиесата *Балаганчик* от Александър Блок би могла да се възприеме като пародия на апокалиптичните драми на Бели и Брюсов, песимистичното виждане за света в нея остава непроменено. Според интригата на творбата героите от народния балаган се появяват пред мистиците вместо очакваната от тях смърт и своеобразно ги иронизират. Но самите те не успяват да осъществят своя стремеж към нов живот и също завършват с провал. Този ироничен поглед към света, изпълнен със съмнение и трагични нюанси, представлява една от характерните черти на зрелия руски символизъм и е непознат във франкофонската драматургия.

Естетически принципи в изграждането на библиейската интертекстуалност

Двата типа библиейски сюжети са подчинени на сходни естетически принципи в символистичните пиеси, но получават различна конкретизация във франкофонския и руския театър.

Следвайки тезата си за ръководната роля на невидимото и идеалното в земното съществуване, френските символисти своеобразно дематериализират библиейските сюжети като отхвърлят конкретните веществени доказателства, върху които те са изградени.

В пиесата си *Йосиф Ариматейски* Габриел Трарийо отрича материалното Възкресение на Христовото тяло и го заменя с невидимото Възраждане на Спасителя в душите на хората. Младият Сефас знае, че причината за празния гроб на Христа е преместеното му тяло, положено на друго място. Самият той не е повярвал в делото на Спасителя, докато е бил жив, и поради това не го е последвал. Но неочаквано, младежът е обхванат от странното чувство, че Исус възкръсва в душата му и започва да вярва в евангелското чудо. Така, франкофонската драма подсказва

идеята за силата на Светия Дух, способен да преобрази дори неверниците и посочва широкото разпространение на Христовото учение по света като най-силното доказателство за Възкресението на Спасителя.

Символистите дематериализират и сцената, придавайки ѝ фантастичен нереален характер. Според тях сакралното не трябва да се показва, а да се подсказва, тъй като реалното му конкретизиране снижава свръхестествената му същност. Следвайки възгледа на Вагнер за синтеза на изкуствата, те широко използват експресивната образност на най-различни звукови и зрителни елементи – музика, танци, цветове, които откъсват сцената от реалността и я доближават до тайнствената атмосфера в храма.

Най-ярък пример за този нов тип пиеси е сценичната адаптация на Соломоновата *Песен на песните*, направена от Пол-Наполеон Роанар. Според обяснителните ремарки на предназначенията за сцената творба, всяка една от осемте ѝ части е изградена от четворен синтез, включващ словесни и музикални звуци, цветове и аромати. Така в първата ѝ част, наречена *Представяне*, преобладават вербалното *и*, както и музикалното *до*, допълнени от светло-пурпурен фон и от мириса на тамян¹⁹.

Руските символисти също подчертават силата на Светия дух в произведенията си, без обаче да дематериализират свещените разкази. Те подсказват развързката на библейските истории още отначалото на драматичното действие чрез редица пророчески сънища и предчувствия и така насочват към неминуемото изпълнение на Божията промисъл.

За разлика от франкофонските символисти, руските модернисти въвеждат понякога комични интермедии в библейските интриги. Така те доближават произведенията си до народния театър, считайки, че по този начин обновяват символистичната сцена с нова национална драма. Гротеската, непозната за франкофонските творби, показва и възгледа на редица символисти, според който свещените сюжети своеобразно се приемат в съвременния свят, сам превърнал се в странен карнавал. В *Трагедията на Юда, Искаротския принц* от Алексей Ремизов се появяват странни лица извън библейския разказ. Подобно на клоуните от народната сцена, те разказват смешки и жонглират със златни ябълки. Русификацията на евангелския сюжет, в който героите споменават името на Москва, разказват за необятната шир на северните степи и често повтарят, че говорят на руски, внося също комични нюанси на сцената чрез своеобразното му дереализиране.

Руските драматурзи засилват и синтеза на изкуствата. Те често създават истинска симфония от цветове, мелодии и ритми, която придава импозантен характер на сценичното пространство, изобразявайки сякаш целия Космос. Символистите въвеждат и редица нови елементи в деко-

¹⁹Програма към спектакъла на пиесата в Théâtre d'Art, in Robichez, Jacques: *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et le Théâtre de l'Oeuvre*, Paris, l'Arche, 1957, 497.

ра като подвижни стълби, подиуми и др., които създават представата за една условна сцена и предвещават по-късните авангардни търсения.

И така, сходните библейски разкази, свободната им интерпретация и близките им структурни принципи в съвременните творби очертават приликата между франкофонската и руската символистична драматургия. Но западните писатели-идеалисти търсят преди всичко мистично-окултния смисъл на свещените писания, а руските творци ги възприемат, до голяма степен, във връзка със собствените си национални проблеми. Докато новоизградената интертекстуална образност във франкофонската драма засилва универсалната значимост на Божието послание, руските модернисти поставят под съмнение оптимизма на свещеното слово. Те въвеждат и нови принципи в библейските пиеси като гротеската и иронията, създават и нов условен декор, с което се явяват като предвестници на авангардните търсения на Запад след Първата световна война. Произведенията им обогатяват символизма с редица нови елементи, като го откъсват от франкофонския модел и разкриват някои тенденции в развитието на естетиката в продължение на повече от 20 години от началото на 90-те години на XIX век във Франция до края на 10-те години на XX век в Русия.