

МОТИВ ЗАМУРОВАНИЯ И ДРАМА НЕ-ВОЛЬНЫХ КАМЕНЩИКОВ В ПЕРВОЙ ПЬЕСЕ ПЕТКО Ю. ТОДОРОВА

Людмила Малинова-Димитрова (София)

Abstract:

The article analyzes Petko Yu. Todorov's drama „Masons“ (1902) through the intertextual motive for embedding, which is used by Carmen Sylva in her tragedy „Master Manole“ (1892) and also by Mirko Korolija in his dramatic poem „The Building of Shkodër“ (1920).

Key words: drama, embedding motive, Petko Todorov, masons

Интересным для чешского читателя, как и для специалистов театралов и литературоведов, является факт, что пьесой «Каменщики», о которой я буду ниже говорить, интересовались двое чешских интеллектуалов, интерпретируя ее в сценическом и теоретическом аспекте в интервале двадцати лет. Это актер и режиссер Йозеф Шмаха, осуществивший ее первую постановку в Народном театре в Софии в 1908 г., и проф. Франк Вольман, положивший ее в более широкий, южнославянский контекст в двух своих монографиях «Болгарская драма» (1928) и «Драма славянского юга» (1930). Разница между ними состоит в том, что в то время, как Шмаха работает целиком в болгарской культурной среде – он последовательно был артистическим директором и главным режиссером Народного театра с начала 1906 до конца 1909 г., и с его именем связывается первая постановка драмы Петко Тодорова в Болгарии вообще¹, то Вольман смотрит на произведение в более универсальных и внеболгарских измерениях, что позволяет нам сегодня говорить и о специфической *чешской* рецепции текста.

Наличие подобного чужого опыта на раннем этапе осваивания этого произведения, задуманного своим автором как образца национальной драмы, соизмеримого с оценкой классиков болгарского литературоведения и театроведения, дает нам большую уверенность рассматривать его в двух аспектах – в национальном и в более широком, вписывающемся в архетипную конструкцию, включающую произведения различных авторов и жанров, объединенных общим интертекстуальным мотивом. Имею ввиду популярный *миф о замуровании*.

Разнонаправленные компаративистические исследования профессора Вольмана в области драмы выявляют три основных текста, основанных на сюжетной схеме замурования: написанная на немецком языке трагедия

¹ Пьеса «Первые», поставлена в 1907 г.

Людмила МАЛИНОВА-ДИМИТРОВА

Кармен Сильвы² «Мастер Манол» (Бонн, 1892), драматическая поэма «Строительство Шкодера» Мирко Королии³ (Загреб, 1920) и произведение Петко Тодорова, чья первая редакция опубликована в 1902 г. Но из этих пьес болгарская режиссура обсуждалась в сопоставительных комментариях, вероятно потому, что она была слабо известной. Даже в использованной Вольманом (фигурирующей в библиографии ко второй его книге) специализированной студии хорватской славистики Камилы Луцерны «Баладическая драма у южных славян»⁴ есть ссылка на Кармен Сильве, отдельный анализ посвящен поэме Королии, но отсутствует какое бы то ни было упоминание «Каменщиков». Вот почему, не входя в интертекстуальные наблюдения между тремя указанными текстами, акцентирую в основном на трансформациях, которые болгарский драматург предпринимает в интерпретировании мифа.

В болгарской народопесенной традиции мотив зафиксирован в двух устойчивых вариантах, тесно переплетающихся с фольклором других балканских народов. Один из них номинирует как протагонист жертву (эмблематичен текст песни «Струна невеста»), а другой – мастера каменщика (песня «Мастер Манол»). Инвариантный сюжет сводится к идее замурования тени живого человека (молодой женщины – супруги и/или матери) в основах новостроящегося здания – чаще всего моста или крепости (башни). То есть, все три драматических произведения имеют один и тот же фольклорно-литературный генезис.

Логично было бы допустить, что Тодоров (1879–1916), который в конце 90-х годов XIX века изучает славянскую филологию в Берлине, знал драму Кармен Сильвы и был искушен идеей провести свой опыт на том же самом сюжете, тем более что в его родном городе – город Елена (в горе Стара планина) – распространена песня с главным героем мастер Манол. Кроме того, замысел получил полное оформление благодаря историческому факту, что в г. Елена в конце XVIII века, когда Болгария находилась под властью турок, строилась церковь, и о ней бытовало местное предание⁵.

Заглавие пьесы подсказывает, что драматург не будет следовать целиком и полностью (с начала и до конца) сюжетом жертвоприношения; наоборот, оно акцентирует на бытие замкнутой общности. Каменщики – мастера, они *воздвигают* христианский храм, но через него утверждают

² Литературный псевдоним румынской королевы Елизабет (1843–1916); в оригинале заглавие ее драмы: «Meister Manole».

³ Хорватский писатель и политик (1886–1934); в оригинале заглавие его драматической поэмы: «Zidanje Skadra».

⁴ Lucerna, C.: Das Balladendrama der Südslaven. Leipzig 1923.

⁵ Речь идет о маленькой церкви «Св. Никола», сохранившейся и до наших дней как ценный исторический и культурный памятник и превращенная в музей.

Мотив замурования и драма не-вольных каменщиков

и свою национальную идентичность, ищут путь к укреплению веры, объединяют(ся) вокруг общих ценностей.

Один из самых распространенных тезисов, через который обычно читается драма, это тезис о том, что действие организовано вокруг ритуальной практики замурования. В сущности, Тодоров только внешне использует мотив – как игра с ним, поскольку модернизм интересуется не самими стереотипами коллективного проживания, а тем, как в более новые времена общество пользуется ими при достижении своих эгоистических целей. В случае драматург прежде всего исследует механизм возникновения жертвы, то есть, возможность, чтобы идея подлого убийства была внушена коллективному сознанию через оккультно иррациональное. Через эту пьесу современная рецепция прослеживает, как миф может послужить не только в качестве культурной памяти и аргумента при предпринятии сложных и неоднозначных решений, но и каким образом им можно корыстно злоупотребить. Но до этого интересно будет указать, какие инновации вводит драматург в инвариантные элементы архетипного сюжета. Они преимущественно в их конкретике. Основные компоненты – возведение (строительство) и жертва – сохранены; новое – в перефункционализации морального императива сюжета. А оно становится возможным благодаря различным акцентам по отношению их метафорично-символьного действия. Здесь возведение – христианский храм, а жертва, Рада, – молодая влюбленная женщина, зазноба главного, активного персонажа Христо. Но жертва, подразумеваемая и консенсусная в мифе, в пьесе оказывается центральным психологическим казусом для конфликта.

Каковы трансформации, осуществленные Петком Тодоровым? Особо важно то, что жертва принесена не с тем, чтобы здание было более солидным; она обесмыслена даже из-за факта, что ее ритуальное приношение происходит не в момент закладывания основ, а – парадоксально – когда церковь уже возведена. В этом смысле обрушивание подмостков на Раду, которая оказалась в центре храмового пространства, нагружено множеством символьных коннотаций: с одной стороны, таким образом фиксируется момент *осквернения* готового уже здания, а с другой, – происходит хладнокровное убийство невинной девушки в попытке сломить ее возлюбленного и неформального лидера общности в деревне – Христо. Не на последнем месте, подобное драматургическое решение создает отдаленную ассоциацию с основным мотивом (кульминацией) в масонской легенде, где мастер Гирам-Абиф убит в корпусе почти уже построенного храма Соломона. В случае убит не мастер, а только лишь самая чувствительная и самая сокровенная его «часть» – его возлюбленная. Следовательно, в контексте инициационного культа Рада контаминирует Магдалену-и-Церковь, поскольку имя главного персонажа же называет Христа.

Мотив замурования введен поздно в пьесу – едва в третьем действии, в попытке утвердить его как объединительный мотив *заговора* испуганных каменщиков против защитника и потенциального спасителя деревни Христо. Мысль о пожертвовании Рады прокрадывается почти иррационально. Она заставляет вздрогнуть, но завладевает, и в конечном счете каменщики подчиняются ей безрассудно. Под воздействием все более нарастающей тревоги (что турки силой овладеют деревней и возведение церкви сорвется), актом обрушивания конструкции подмостков на самом деле *взрывается сам архетип*, его функциональность и сугестийное предназначение. Убийство Рады совершено не в контексте магической жертвенной практики, оно не ритуальное, а грубое, зловещее, хладнокровное преступление. Девушка вызвана в церковь обманным путем и превращена в искупительную жертву стихийного желания мести. Таким образом продемонстрировано действие коллективного зла.

Основной конфликт не спроецирован в этническом аспекте – между болгарами и кырджалиями, а как межличностные противоречия между самих каменщиков – это соперничество Дончо и Христо за любовь Рады и соизмеримость между мастером Драганом и мастером Брайно. Мастер Драган – персонаж, которым овладело примитивное, но авторитарное суеверное мышление. Используя спекулятивно конвенцию архетипа, он присваивает функцию языческого жреца-палача и таким образом превращает других в своих соучастников. Главное послание текста: не внешние обстоятельства, а несогласие внутри в обществе – это то, что порождает жертву. Через драматическое раздвоение и трагизм отдельной личности проявляется несостоятельность социального конструкта. Каждый должен спастись в одиночку, а не через поддержку коллектива. Общество не может произвести и признать никого своим лидером, что приводит к допущению и доминированию опасного, разрушительного индивидуализма.

Мысль о замуровании выплывает из глубин коллективного неосознанного. Акт – инициационен, но в драме дело не доходит до инициации. В этом смысле и сцена «замурования» – сцена убийства, лишенная как балладичности, так и возвышенности.

Пьеса вводит структуру иерархического конуса, представляющую три компонента: общество в целом (широкий круг-основа – мужчины, вынужденные проявить себя защитниками против набегов кырджалиев); отобранная часть его, элитарно обособленная как каменщики, которые обязаны достроить храм – святая святых – центр идентичности, и лидер – Христо – как своеобразная вершина иерархии. Христо – молодой человек, ведомый во всех своих действиях любовью, которую он испытывает к Раде. Погубив его возлюбленную, общность лишает его стимула и мотивации воевать за свое и за общее будущее, как и единственного, что связывает его здесь-и-

Мотив замурования и драма не-вольных каменщиков

сейчас. Далее он уже будет не просто самый активный и инициативный персонаж, в нем проявится философия индивидуализма. Едва теперь он станет воздвигать церковь в душе своей. Христо не откажется от своих идей, так как он пришел к ним через прожитый катарзис и решил следовать за ними как за своей каузой, которая неповторимым образом осмысляет его существование. Тем более, что он уже выстрадал их трагически, и таким образом превратил их в свою единственную перспективную истину: «Я бы воздвиг! Церковь для вольных людей – не как эта ваша гробница под землей! [...] Это не церковь! Могила – водрузили вы крест на могилу! [...] Не знаю ни рода, ни веры вашей. Нету у меня рода! [...] Совсем один пойду по белу свету за тенью Рады погнаться. Камни отовсюду соберу, и она меня научит, как с верой в себе церковь воздвигнуть... Новую церковь, свою церковь!»

Эта реплика говорит о самоинициации персонажа, единственно осознающий, в чем истина о человеке в мире. Само имя Христо предзадает потенциал духовной трансформации, духовного возвышения. Тодоров представляет драму не-вольных каменщиков и путь вольного каменщика Христо. Идеологическое внушение драмы можно свести к нескольким основным формулам, самая важная, самая неожиданная и скрытая из которых состоит в том, что она прослеживает именно мистический метаморфоз вольного каменщика. В личной истории героя можно заметить компоненты, заложенные в основе масонской легенды, этапные для процесса посвящения. Они образуют парадигму: несвободная жизнь (рабство) – переход через смерть-возрождение – воскрешение свободного человека, устремленного к совершенству. В процитированной финальной клятве-обещании Христо *раскрыт принцип созидания*: нельзя в условиях рабства, угнетенности (придавленности) и страха воздвигать храм – олицетворение свободного волеизъявления. Только лишь пройдя через катарзис, человек в состоянии прийти к аутентичной вере, которая освобождает дух, а отсюда – к миссии вольного каменщика и вообще личности, отстаивающей свое право свободного выбора. Говоря о храме в себе внутри, герой актуализует раннее христианское понимание ненужности внешнего храма как посредника между человеком и Богом для поддержания веры.⁶ В своем страдании он вдруг провидит и разницу между высшей каузой и профанным мышлением, которое окружало его до того.

Оказавшись общностью заговорщиков (участников в заговоре), каменщикам не удастся прийти к осознанию своей вины и соответственно к очищению и покаянию. В этом смысле их духовный мир продолжает находиться под властью рабского комплекса – после долгого подавления воли первое

⁶ Именно в контексте этих размышлений стоит еще раз рассмотреть подход проф. Вольмана и выявить специфику его комментария пьесе «Каменщики».

проявление относительной свободы – когда они должны были принять решение – приводит к эскалации жестокости. В условиях политической зависимости накопилась первичная стихийная потребность мести, доминируемая страхом и выраженная, как деструктивная сила. Постепенно драматическая ситуация приводит персонажей к состоянию верховного напряжения, которое отключает панику и эгоистический инстинкт самосохранения. Объединяет их не строительство храма, а разрушительное начало.

Еще своей первой драматургической работой «Каменщики», которая является и первой современной драмой в болгарской литературе, Петко Тодоров оригинально вводит популярный архетипный сюжет с балканским фольклорным генезисом. Через миф о жертве он не только пытается спровоцировать теософский, экзистенциальный и философский дебат, но интерпретирует мотив в ракурсе, который исследует корни актуальных особенностей болгарской народопсихологии: почему общество не может жить сообща и объединиться вокруг общих целей; что поддерживает эгоистическое начало, которое является предпосылкой постоянного разъединения. Попытка воздвигнуть церковь на символическом уровне означает преодолеть рабство духовным путем. Так что эгоцентризм не помогает в деле достижения свободы, а в деле сдерживания, продлевания несвободы. Приношение кровавой жертвы в конечном счете не приводит к нравственному возрождению каменщиков, но не остается и без результата. Сознвая собственную вину, они переосмыслиют случившееся и формулируют его как выстраданную истину: «Раб церковь не строит».

Через девять лет после смерти Петко Тодорова драма его вторично обнаружена через ее интертекстуальную близость с поставленной в Загребском национальном театре пьесой Мирко Короли «Строительство Шкодера»⁷ и впервые рассмотрена в более широком, южнославянском контексте. В хорватской печати появляется неожиданная публикация – статья «Болгарская драматизация баллады „Строительство Шкодера“», отпечатанная в загребской газете «Вечер» 3 марта 1925 г. Ее автор – Иван Эсих, известный славист и переводчик с ряда европейских языков, включая и с болгарского и на болгарский. В ней он передает содержание – как он пишет в подзаголовии – «самой лучшей болгарской драмы» «Каменщики», связывая его с сюжетом популярной пьесы Мирко Короли.

Эсих, который хорошо знает и содержание «Каменщиков», в своей статье пробует связать эти две пьесы в общее сюжетное ядро, отсылающее к фольклорной балладе под тем же заглавием. Он, однако, допускает существенную ошибку, потому что относит драму Тодорова не к архетипному сюжету замурования, а к конкретному его варианту – к распространенной

⁷ Шкодер – город на территории сегодняшней Албании на самой границе с Черногорией, известный на албанском языке как Шкодра.

Мотив замурования и драма не-вольных каменщиков

у хорватов, черногорцев и сербов легенде о Шкодере. Эсих берется сопоставить болгарскую и хорватскую драматические интерпретации известного мотива, прослеживая в какой степени они придерживаются фольклорного источника и в какой мере от него отталкиваются. В конце своей статьи он приходит к выводу, что Тодоров гораздо более свободно подходит к теме, в то время как Королия плотно следует за балладическим нарративом. Но вдохновение исследователя в результате обнаруженной сюжетной близости между двумя произведениями заставляет его поспешно пренебречь творческой историей «Каменщиков», пьесы, написанной приблизительно двадцать лет назад, и таким образом допустить, что болгарский драматург находился под влиянием хорватского.

Помимо выявленных различий с текстом Мирко Королии, Эсих отмечает те оригинальные элементы, с помощью которых болгарская драма обогащает и развивает архетипный сюжет: «Петко Тодоров внушает легенде новый смысл, дает ей новое национальное толкование, вводя в нее национальный легендарно-исторический материал» (Эсих 1925, 4). И статья Эсиха однако, как и исследования проф. Вольмана и проф. Вилинского, появившиеся в 20-е и 30-е годы в Чехии, не смогли превратиться в основополагающие для сравнительного изучения сюжета замурования, так как они рассматривают его фрагментарно, оторванно от общего процесса его литературного бытия.

Главный вклад драмы Петко Тодорова в том, что ее смысл не исчерпывается сюжетом. За конкретным сюжетом автор проецирует парасюжет сильной идеологической направленности. Именно этот парасюжет актуализует пьесу в любое новое время. Он относится к возможности или невозможности быть свободным человеком; к приемам манипулирования сознания – через действие старых и новых мифов; к продолжающейся и в наши дни тенденции найти оправдание любому насилию; к значению веры как внутреннего состояния и средства отстоять самого себя среди других.

