

МАГИКА И АЛХИМИЯ В ДРАМАТИЧЕСКИТЕ ВИДЕНИЯ НА БОЯН ДАНОВСКИ „СЪРЦЕТО НА ШУТА“ И „СЪРЦЕ ОТ АЛЕН ПОРЦЕЛАН“ В КОНТЕКСТА НА МОДЕРНИСТИЧНИТЕ ЕКСПЕРИМЕНТИ В ДРАМАТА ПРЕЗ 20-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ ВЕК

Доц. д-р Мариета Иванова-Гиргинова

*Институт за литература,
Българска академия на науките*

Резюме. В текста се анализират различни по произхода си магически и алхимични ритуали, превърнали се в концептуални ядра в две от драматическите видения на Боян Дановски: „Сърцето на шута“ (създаването на изкуствения човек Хумункулус) и „Сърце от ален порцелан“ (оживяването на играчките – Порцелановата кукла и скулптурата на Пиеро). И двете видения излизат в сп. „Хиперион“ през втората половина на 20-те години на миналия век. Те са част от един по-голям текстови корпус от осем видения, които авторът изпраща от Италия до списанието в периода 1922 – 1928 г. Шест от тях издава в самостоятелна книга през 1929 г. Драматическите видения на Дановски са специфично явление в българската драматургия. Те са израз на художествения синтез в авангардното изкуство и предлагат интересна конструкция и идеи, характерни за европейския авангард. Целта тук е чрез анализ на посочените две видения да се покаже как Б. Дановски създава своя театър на марионетките, как работи с богатия културен интертекст, заложен в пиесите. В драматическото видение в три картини и една пантомима „Сърцето на шута“ (1926) се разглежда трансформацията на средновековната мистика с нейните спиритуалистически сеанси и тъмна магия. Откроява се десакрализация на магическото през техниките на авангардното изкуство. В драматическото видение в три картини „Сърце от ален порцелан“ (1923) се проследява трансформацията в символистичния театър на Метерлинк с появата на порцелановите кукли играчки и символни образи марионетки от площадната *commedia dell'arte*. Магически процеси и ритуали обвързват двете видения, в които сърцето е обединяващ образ и смислово натоварен предмет. То излиза от високата поетическа символика на романтизма и символизма и се превръща в буквална вещ – в магическа/кървава съставка за действието на

химическата реторта в „Сърцето на шута“ и в изящен порцеланов предмет в текста „Сърце от ален порцелан“. Процесът на опредметяване, буквализиране на символите сигнализира за битовизирането им и се превръща в част от десакрализацията на окултните ритуали. Разомагьосването на приказната магия е специфичен белег на поетиката на Дановски.

Ключови думи: драматическо видение; окултно; магическо; ритуални практики; марионетка; кукла; порцелан; сърце; авангард; трансформация; ирония; пародия; неподвижния театър на Метерлинк

Разомагьосване на окултното в „Сърцето на шута“

Новата техника във виденията на Б. Дановски е продукт на естетическите процеси у нас от края на първото десетилетие и началото на 20-те години на миналия век, когато тягата към мистичното и окултното е особено силна в изкуството. Неслучайно символната материализация на душата и сърцето, като ключови образи в неговите видения, сигнализират за ново отношение към религиозната мистика и интерес към символно-декоративното изкуство. Кризата след войните и крахът на позитивистките нагласи пораждат интензивни духовни търсения. Теософията и езотерично-окултната литература бележат истински разцвет. Експресионистичните картини на Мунк, Шагал, Кандински не са израз на формалистични, а на религиозно-мистични увлечения (теоретизациите им се позовават както на Бергсон и Метерлинк, така и на мистици теософи като Елена Блаватска и Рудолф Щайнер). Изкуството става проява на Абсолютния дух, то е мистичен акт, проникновение и откровение. Кандински говори за абсолютна живопис, Макс Регер – за абсолютна музика; у нас Гео Милев – за абсолютното изкуство и неговата мистична същност. Списание „Хиперион“ се превръща в трибуна на мистико-религиозни и окултни, философски и художествени текстове. Възражда се интересът към алхимията, процъфтява диаволизмът¹.

На този фон виденията на Б. Дановски, заедно с естетическите му идеи и тези за новото театрално изкуство, израз на Абсолюта, се вписват естествено в търсенията на българския авангард през 20-те години на XX в. Художествените му текстове са съпътствани от критико-есеистични статии, писани до 1930 г., които обясняват специфичната поетика и естетика на тези необичайни, експериментални текстове в българската литература. Авторът категорично се обявява срещу психологията и психологизма, кухите социални и етични теории, срещу реалистичното изобразяване на дребните обществени конфликти, срещу добре очертаните характери и натиска на публичния вкус. Според него новите драматургии трябва да носят синтетичната способност на децата и диваците, за която говори Бергсон, за да „надникнат в истинската, невидима и подсъзнателна действителност“ (Danovski 1926)². Героите са приказни образи – символи на универсални

величини: власт, мъдрост, любов, красота, ясновидство, емоции, страсти, страхове, инстинкти и т.н. В „Сърцето на шута“ персонажите са марионетки, дошли сякаш от приказките на Хофман, които илюстрират страховете на следвоенния човек от властта на непознати и тайнствени сили, от ирационалната власт на провидението, която го превръща в играчка на Съдбата. В редица текстове от този период куклата се разглежда като „проекция на човешката телесност и нейния потенциал да бъде израз на тежненятия на „душата“ (Stoyanova 2018, p. 510). Тя е особено подходящ образ за презентиране на промените в колективната и личностната идентичност, за олицетворяване на разпада и хаоса, в който затъва междувоенният човек. Стремешът на героите да проникват в света на невидимото, да разчетат знаците, които то изпраща, за да разберат смисъла на човешкото съществуване, е осеян с препятствия. А използваните магически практики за контакт с отвъдното, разчитането на неговите послания са подложени и на иронични коментари и десакрализация. Виденията на автора загатват за заложената двойственост на модерното изкуство, в което играта с образите и тяхното подриване е част от новаторската му същност. И в този смисъл самият стремеж към окултното и алхимията като път за постигане на Абсолюта е иронизиран и пародиран.

Посочените характеристики на разглеждания тип текстове от автора лесно се разпознават в „Сърцето на шута“ – драматическо видение в три картини и една пантомима. Действието започва с разказа на безнадеждно влюбения в княгинята шут за планетарното му пътешествие из звездните простори – Уран, Сатурн, Юпитер, Марс, Венера, с който желае да разсмее и впечатли своята избраница. Неговата безнадеждна любов е трансформация на вълшебно приказните сюжети за красавицата и звяра. Във видението шутът е уродливо, натруфено създание, духовит и проникателен, чиято голяма любов към младата и красива княгиня е неподвластна на тленното и преходното. Героят е готов да поднесе на блюдо на своята възлюбена всички велики истории за любовта заедно със своето сърце. Шутът влиза в ролята на Рицаря на печалния образ, готов на саможертва за своята Дулцинея. Мотивът за жертвената любов – мистична, възвишена, жертвена, е представен като стремеж към Абсолюта. В есето „Корабът на Одисей“ копнежът е наречен „мъка по изгубения рай“, „сливане с вечността“, „безутешна любов“ на душата към вечността. Именно този магически порив на любовта по пречистване от земното и постигане на вечното се разгръща като театър на мистичното и тайнственото, като сюрреалистично действие в разглежданото видение.

„Сърцето на шута“ започва с препратка към Песен VIII от „Чистилице“ на Данте, която съдържа основния семантичен ключ към загадките в текста. Краткото четиристишие посочва, че погледът е способен да про-

никне зад тънкото було на завесата, която скрива прохода от видимия свят към невидимия. Визията тук е не към външния поглед на очите, а към вътрешния поглед на сърцето и душата, към емоционално-интуитивната, духовна способност на човека да разчита знаците на невидимото. Самата поява на чистилището като алегорично място на прехода, на освобождаването от земните грехове и начало на нравственото усъвършенстване на човека е знакова. В осма песен чрез образа на злото – змея, който се появява привечер, когато дневната светлина отстъпва място на тъмнината, и респективно на изкушенията, се представят опасностите, които дебнат душата дори когато е на път да се преобрази. Но божествената милост и в този момент не я оставя без подкрепа чрез ангелите и вечерната молитва. Философският въпрос за злото и изпитанията в човешкия живот се интерпретира алегорично и във видението на Дановски. В основата на сюжета на „Сърцето на шута“ е разгадаването на една загадка – пророческия сън на краля за смъртта на любимата му дъщеря. Царедворци и звездобройци се опитват да го разчетат и да спасят живота на младата княгиня. Техните тълкувания раждат нови видения, които шутът осмива и пародира. Особено място във видението заема развенчаването на фаталистичната роля на числата в окултните науки. Объркан от различните пророчества Кралят капитулира пред сложността на магическите изчисления. („Числото на звездите е според моите изчисления деветстотин и седемдесет и седем билиона, триста и десет и осемстотин и... осемстотин и... все едно“)³. В разглеждания приказен сюжет само черният маг от подземията на двореца знае тайната, че княгинята ще живее само два дни още. Животът ѝ може да бъде спасен чрез т.нар. жизнен еликсир, но за да се приготви той, е нужно благоприятно подреждане на звездите и сърцето на влюбен в нея мъж. От всички, които явно въздишат по княгинята, никой не е готов да се пожертва. Единствен шутът, тайно влюбен в нея отдавна, с радост дава сърцето си. Двойникът на шута в пиесата се явява магът, чийто образ е отрицание на представата за велик магьосник. Той „не е обикновеният тържествен Маг, а слаб, голобрад, почти жена, почти дете. Само гласът му е дълбок, мъжки“. Неговите забележки към звездобройците – „не се гадае с отворени очи, о, звездобройци“, подлагат на съмнение тълкуванията им на съня на краля и прогнозите им за живота на княгинята. Дотук сюжетът следва определена приказна логика, от този момент логическите връзки в повествованието се разкъсват и започват да текат отделни сцени – интермедии, свързани с извършването на магически ритуали и алхимични процедури, като ироничното им трансформиране продължава със същата тържественост и сериозност. Авторът прибегва до принципа на монтажа, характерен за изкуството на 20-те години на миналия век, успоредявайки няколко плана в протичане на действието.

Втора картина от видението може да се нарече раждането на новия човек – Хумункулуса, в готическото подземие на двореца. Автор на този „театър в театъра“ става магът/режисьорът на алхимичния спектакъл. Целта е да се покаже монтажът на отделните сцени, сглобката на елементите, пробойните в логиката на действието, превключването на стиловете с ироничен коментар за поведението на персонажите в духа на Пирандело. Магът открехва завесата към спиритуализма и трансмутациите, към чиято тайнственост и магичност посяга модерното изкуство. В своя манифест „Новата драма“ Дановски изяснява своята нова концепция за драмата, която трябва да повдигне края на завесата от видимия свят към невидимия, от реалното към иреалното. Драматурзите трябва да представят „невидимите връзки“ на живота с безкрая, скритите досега нишки, които свързват Душата с другите души, със звездите, със символите. За тази цел традиционните персонажи трябва да отпаднат от сцената. Нуждата „да се махнат живите хора от сцената“, ражда марионетния театър, футуристичния синтез, гротеската, а тяхната задача е „да преместят драмата в необятния простор на музиката“ (Danovski 1926).

Алхимическият акт във второ действие се разиграва в подземие/долната земя пред голяма реторта – кълбовиден стъклен съд с извит настрани отвор за лабораторни химически опити. Ретортата е нещо като инсталация от стъклени колби, в които се правят експерименти с различни химически вещества. Около нея седят трима стари звездобройци, които продължават да излагат тезите на Дановски от манифестната му статия, но закодирани „в стара, дебела, полуизгнила книга“, в която е скрита тайната за съдбата на княгинята. Центърът на видението всъщност е в реализиране на алхимичната процедура за спасяване живота на княгинята. Предпоставките са налице, необходима е тяхната сглобка.

I звездоброец. (чете). И тогава тази, която е обречена на смърт, ще снесе от плътта си всички дрехи. И гола, като голата вселена, обвита само в хладна кожа от змия, ще поднесе сърцето. И сама ще хвърли жертвата в сместа.

II звездоброец. (чете). И ще се вцепени: тъй както словото се вцепенява в вечност. Тъй както огънят се вцепенява в злато. Тъй както тишината става вечен звук.

III звездоброец. От недрата на хаоса ще излязат тогава първородните елементи на битието. И тяхната борба ще реши участието на обречената.

Предсказанието, което е своеобразно ново видение, се разиграва в пиесата като интермедия, като „театър в театъра“ под режисурата на мага, а участниците в него драматизират писаното слово. В самия текст на първата публикация на видението в сп. „Хиперион“ магическият ритуал е от-

делен в текста шрифтово, за да се акцентира в прочита на този момент от действието.

Разрояването на виденията, повторението на отделни картини с малки промени в тях и сънуването на едни и същи сън с неясен край е част от магическата атмосфера в текста. Ставайки част от алхимичния акт, който трябва да реши съдбата ѝ, княгинята действа под хипноза, губи своята идентичност и се превръща в марионетка. Тялото ѝ е обвито в змийска кожа, сковано, членовете ѝ са вледенени, тя не е на себе си, пристъпва в сомнамбулно състояние, с натрапчиви спомени за познати образи. „Цяла вечност аз вървях като сляпа в слепия мрак“ – мотивът за слепотата и ходенето в тъмнина създава усещането за връзката на княгинята с Другия свят, с невидимото. В ключа на психоанализата може да се каже, че героинята е подвластна на несъзнаваното, на ирационалния ужас и страх. Поведението ѝ се доближава до това на персонажите от малките пиеси на Метерлинк – кукла в ръцете на съдбата.

В своята книга „Unio mystica и българският символизъм“ Цв. Георгиева разглежда жизнения еликсир като философски камък и централен образ на алхимичната мистерия, а разиграването се в подземното на двореца алхимичен сеанс по получаване на жизнения еликсир – като израз на древната „вуду-магия“ (Georgieva 2008, p. 319). В протичането на самия алхимичен акт, въпреки строгото му разписание в свещената книга, настъпват изменения под напора на непредвидени случайности. Княгинята хвърля сърцето в горящата смес, но счупва блюдото. Предписанието е нарушено и резултатът – проблематизиран. Видението „Сърцето на шута“ представя теорията на Б. Дановски за раждането на новия човек чрез символиката на огъня, на трансформацията на материята, чрез изгарянето и пречистването на стария свят и раждането на новия. В подземното на средновековния дворец се разиграва и космогоничният акт по сътворяването на новия човек.

В духа на авторовата концепция особена значимост придобива актът на прехода – отмахване на привидностите, събличането на дрехата. В „Новата драма“ Дановски твърди, че интересната игра не е изкуство и за да стане такава, актьорите трябва „да се съблекат съвършено голи, да съблекат кожата си, да изгорят месото и костите, и ако остане някаква душа, тя ще открие скритите досега нишки, които я свързват с другите души, със звездите, с гигантите и със символите“ (Danovski 1926). В този дух са изказванията на писателя мистик и теософ Н. Райнов: „...изкуството е творчески път, изразяващ състоянията на голата Душа“ (Raynov 1919, p. 69). Подобно новораждане трябва да се случи и с княгинята от разглежданото видение. Знакова и напълно самостоятелна сцена, част от магиката на описания в свещената книга ритуал, е пантомимата на четирите първоелемента – Земята, Водата, Огъня, Въздуха. Те са представени като персо-

нифицирани същества със свой характер, енергия, страсти, привличане, сливане, отблъскване, борба за надмощие. В техните взаимоотношения, представени чрез езика на танца, има много еротика. Най-напред се разгаря любовта на Земята и Въздуха, разпалени в своята жажда от Огъня, те се стремят неистово един към друг, после в любовната игра се включва и Водата. След вакханалния им танц и борба за надмощие ретортата се счузва и от нея излиза „неземно хубав“ изкуственият човек – Хумункулусът. Той е неземно създание – носи сърцето на влюбения шут и стихията на четирите първоелемента. Изкуственият човек отговаря на новите естетически представи за красотата и хармонията през 20-те години на миналия век, в които техниката, изчисленията, комбинациите са много важни „Художникът иска да прилича на конструктора, който създава прекрасната си машина от разни чаркове и детайли, на аптекаря, който забърква своите лекове по сложни рецепти“ (Zingerman 2014, p. 94). Хумункулусът влиза в ролята на дългоочаквания принц, който разбужда мъртвата/заспала княгиня, а тя, повдигната „от неземна сила“, се устремява в прегръдките му и го разпознава като дълго чакания жених. Целта на Дановски е да размени местата на познатото и непознатото, да създаде нов вълшебно приказен сюжет. Той умело разوماгьосва света на средновековната мистика, разгръща вариативните възможности на архетипния разказ за Царската дъщеря и нейните избраници, които трябва да я спасят от Змея/Смъртта, и поставя нови акценти в него със странни и причудливи хрумвания. Авторът смесва алхимичното и приказното, мистичното и научното. Магът реализира алхимичната магия със заклинателни слова, които удивително точно повтарят тези на автора за мистичния мост между световете:

Бъди, откъснато сърце,
безплътен мост
между проявата
и непостижимото.
Бъди мост между многоликото
и неизменното единство.

В експресивния дух на статиите на драматурга тези превращения, сливания, прониквания се означават чрез метафориката на моста. В „Данте и Беатриче“ „смъртта става невидим мост между любовта и мистицизма“; „тази нова, преобразяваща любов става мост към Бога“ (Danovski 1924, p. 115). В статията „Франческо Петрарка. Поет на сълзите“ „полът става мост между ограничеността и абсолюта“ (Danovski 1927, p. 156). Във видението сърцето на шута, символ на безпределната му любов към княгинята, се превръща в мост към невидимото, към абсолюта.

В началото на трета картина авторът прибегва до пиранделовски похват, разгражда художествената условност на спектакъла и извежда на сцената умрелия шут – *raisonneur*, който „обяснява играта“, която току-що са видели зрителите. Целта му е да ги въвлече по нов начин в представлението, като ги извади от комфорта на старата естетика, еснафския вкус и навиците им, да взриви техните „плесенявали познания по физиология“, да им разясни идеите на един нов театър, в който „е смешно да се вярва на това, което виждат очите“. Шутът ги посвещава „в тайните на новите закони, които движат вселената“, за да ги научи да не бъдат „толкова късогледни“: защото „всеки ден, във всеки кът, около тях се движат, смеят се и плачат хора, които нямат сърца“. Риториката на шута предава разочарованието от съществуващата реалност, алиенацията и разрастващия се метафизичен глад по абсолютното.

Темата за двойниците е представена в нов вариант в линията на магическите превръщания: Шут – Маг – Хумункулус – Смърт. Детайлите са особено важни в отделните картини, защото те указват действия, скрити за останалите. Например черното покривало, което магът хвърля върху княгинята, а после върху Хумункулуса, е магическо, защото преобразява персонажите и въвежда паралелната реалност на илюзионистки акт, характерен за цирковото изкуство. Последната, трета картина на видението – сватбата на Княгинята с Хумункулуса, предлага нови вариации на темата за магическите трансформации. Действието протича изцяло в атмосферата на неподвижния театър на Метерлинк на сенките и смъртта. Всеки от героите е изгубил своето зрение за реалността и се движи като слепец в сюрреална действителност, показателна е ремарката: „говорът на всички е бавен, немошен“. Княгинята е мълчалива и хубава като „бяла и крехка скъпоценност“, отдадена на любовни блянове и копнежи, Хумункулусът е „хубав като рицар, който денем живее в дъното на езера, а нощем странства из лунни планински склонове“, магическо същество и реторта. Моделът на брак между човек и свръхестествено същество се модифицира в брак между марионетки. Сюрреалистичната картина на финала е символ на пълно объркване, на загуба на съзнанието на героите, на разпад на реда в царството с настъпването на хаоса и смъртта. Старият крал е пиан и обезумял, петимата царедворците се опитват да отворят очите му за истината, че жени дъщеря си за една реторта. Двете танцьорки са сковани от странна неземна сила и не могат да помръднат членовете си, едната от тях е страстно и фатално привлечена от красотата на Хумункулуса. Кралят изпада в транс и се сражава с призраци, появява се мъртвата му съпруга, а младата княгиня, предвкушаваща любовно блаженство, е разкъсана от първоелементите. Инфернална сила парализира разума и действията на героите. Магическият ритуал завършва с появата на сцената на образа на смъртта, двойник на шута и на мага, която става действащо лице в пиесата и дава последни разяснения на публиката.

Както посочих, театърът на Дановски руши сценичната илюзия, активира зрителите и разполюва възприятията им между наслаждението и тревогата. Видението на Дановски притежава и друга съществена черта – извежда духа на експериментите на новото време с техниките на монтажа, отражение на кризата в следвоенна Европа – „нецялостна, неустойчива и недостоверна; изменчива и колеблива... разкъсана в много отношения – тя си играе с човека на криеница, дразни и мъчи въображението му, като го поразява със своя динамизъм“ (Zingerman 2014, p. 94). Художественото време на 20-те години предполага странни съчетания на разнородни елементи в изкуството на авангардите.

Трансформацията на куклите в „Сърце от ален порцелан“

В малко по-различна стилистика се разгръща темата за безутешната любов във видението на Дановски „Сърце от ален порцелан“ (1923), създадено на принципа на „приказка в приказката“. Тази малка драматическа миниатюра се състои от три картини, в които действащи лица са Порцелановата кукла и скулптурата на Пиеро, Младото момиче и тайнственият блед Пиеро. Времето е затворено в рамките на едно денонощие. Събитията протичат в края на нощта и завършват отново в сенките на тъмнината. Действието започва с приказката на Младото момиче за безутешната любов на бледия и тъжен Пиеро. С нея тя приспива своята кукла, съпроводявана от музикален етюд, който изпълнява на пианото. Образът на Пиеро е много експлоатирана фигура в европейското изкуство. Архетипът тръгва от площадната *commedia dell'arte*, преминава в комедийните образи на Голдони, разпространява се и в европейската култура и става част от изкуството на *belle époque*. Дановски използва една разновидност на персонажа, характерен за френската литература от началото на XX век. Бледият Пиеро е този странен приказан герой, чийто прототип отвежда към френския вариант на традиционния герой от италианската *commedia dell'arte* Педролино. Във видението на българския автор Пиеро се приближава до поемата на белгийския поет символист Албер Жиро, който през 1884 г. издава първа част на своята трилогия „Лунният Пиеро“. Модерният композитор новатор Арнолд Шонберг създава по части от нея своята прочута музикална пиеса „Лунният Пиеро“. Жиро превръща клоуна от италианската *commedia dell'arte* в декадентски образ на парнаски поет от епохата на *fin-de-siècle*. Интересен анализ на музикалната творбата у нас прави Наталия Афеян в статията си „Лунният Пиеро, 3 X 7“ (Afeyan 2009). Шонберг създава „тричастна музикална творба, в първия дял на която Пиеро Поетът, опит от лунната напитка, се лута в безкоренен екстаз на артистичен бунт; във втория надделява кърваво безумие, сюрреалистичен разгром на материя и психика; третият дял е

завръщане, илюзорно помирение с „имало-едно-време“ (Afeyan 2009). Търсенията на Дановски във видението най-вероятно са провокирани от музиката на Шонберг, който създава своя опус 21 през 1912 г. Знае се, че авторът пише виденията си в Италия, където учи музика и най-вероятно е повлиян от иновативната атонална музика на Шонберг и интерпретацията на образа на Пиеро от Жиро. Двата персонажа – на Пиеро и на Порцелановата кукла, са решени в две противоположни стилистики. Пиеро е тъжен декадент, чийто образ е пропит от универсална тъга по непостижимата любов. Дори цветята, „когато го видят, свеждат чашките си и плачат. Той няма дом и всяка пролет умира пред нозете на своята възлюбена“. Оживялата скулптура на Пиеро е в бял костюм, галантна и в същото време някак хладна и замислена, меланхолна, противоположна на образа на комедийния гротесков герой. Докато Порцелановата кукла е приказно-романтичен образ, символ на светлината, красотата, любовта, радостта. При появата ѝ „цветята... повдигат чашките си и трептят възторжено пред нейната усмивка“. Интересен е акцентът към материята, от която е направена куклата, към нейното розово тяло от порцелан, крехко и прозрачно, в което се откроява сърцето ѝ от ален порцелан. Пиеро е запленил от това сърце („Когато се смееш, очите ти, устните, лицето се озаряват от лъчите на твоето малко сърце от ален порцелан. Аз бих искал да го нося, това нежно сърце, да го пазя и леко да целувам алената му прозрачност.“). Куклата е толкова ефирна, прозрачна и чуплива, че напомня като конструкция тялото на княгинята от „Сърцето на шута“. Метонимичният образ на сърцето ѝ се превръща в символ на безутешната любов на Пиеро. Авторът трансформира познатите комично-гротескови фигури на Пиеро и Коломбина от *commedia dell'arte* в декадентско-символистичните образи на Порцелановата кукла и Пиеро. Видението е построено върху мотива за оживяване на играчките и мотива за двойниците. В центъра му е любовта между Порцелановата кукла и скулптурата на Пиеро, която се ражда в утрото на един слънчев ден, изпълнен с опиянението на младостта. Тя е приказно-романтична и мистична, представена в духа на сецесионно-декоративния рисунък (Georgieva 2020). Като излиза от поезията и сантимента на преживяванията, авторът търси метафизичната дълбочина на емоциите, достигането до абсолюта, предава движението и промяната в атмосферата на действието от хармонията към разпада, хаоса и смъртта. Златните нишки между небето и земята оплитат героите в тайнството на любовта. Но още в нейното начало се усещат признаците за мимолетността на щастието, което ще отшуми с края на този вълшебен ден. В любовните закачки се прокрадват интуиции, спомени за злокобни тайнствени непознати сили. Трябва да се отбележи, че и това видение се приближава до Метерлинковия неподвижен театър, в който „човекът с

неговите дружелюбност, мечти и надежди е играчка в ръцете на съдбата“ (Zingerman 2014, p. 12). Всяка картина е част от дневния цикъл – утро, пладне, нощ, и подобно на музикалната пиеса на Шонберг е интонирана по различен начин. С угасването на дневната светлина и настъпването на мрака любовта и хармонията изчезват, идват страховете, самотата, интуициите за края, гласовете изтляват, тялото се сковава и живата материя отново се превръща в механика. С настъпването на нощта нахлуват заплашителните сенки на смъртта. Оживялата кукла отново се превръща в механична играчка, а сред цветята остава да лежи захвърлено нейното мънишко сърце от ален порцелан.

Видението носи дълбок алегоричен потенциал. То е портал между световите, сън, който материализира човешките емоции – мечтата, надеждата, любовта, красотата, страха, самотата, болката, и смъртта. Има нещо неизказано, диaboлично и тайнствено във финала на пиесата. В него е заложен мотивът за двойника чрез sdвояване на оживялата скулптура на Пиеро и на загадъчния образ на бледия Пиеро, символ на смъртта. Детайлите заемат особено важно място в действието. Те задава други планове в неговото развитие, свързано с човешката душа и нейните символни прояви. Оживяването на играчките и повторната им трансформация в механични тела е мистичен акт. Видението се вписва в характерния за модернизма интерес на литературата към куклите и тяхната образност. Според Н. Стоянова през 20-те години на XX век интересът към куклите, а аз бих добавила и въобще към героите марионетки „извежда наяве рефлексията върху характерния за междувоенната култура „усет“ за „божествената“ игра, в която човекът се оказва едновременно кукловод и марионетка“ (Stoyanova 2018).

БЕЛЕЖКИ

1. Новата естетика и драматургична техника на Б. Дановски, разгърната в драматическите му видения, обстойно се коментират в: Иванова-Гиргина, М. Играта на модернизмите в естетическите видения на Боян Дановски. – В: Българско и модерно 2: експериментални прочити., София: 2015, ИЦ „Боян Пенев“, с.104 – 115.
2. Всички цитати от статията на Б. Дановски „Новата драма“ са по ДА-НОВСКИ, Б., 1926. Новата драма. *Хиперион*, кн.3, с. 139 – 142.
3. Цитатите от драматическите видения на Б. Дановски са по изданията им в книгата ДАНОВСКИ, Б., 1929. Драматически видения. София: Издател Печатницата на Ив. Г. Игнатов и синове, 108 с.

ЛИТЕРАТУРА

- АФЕЯН, Н., 2007. Лунният Пиеро. 3 X 7. *Електронно списание LiterNet*, 05.05.2007, № 5, с. 90, достъпно на https://book.liternet.bg/publish19/n_afeian/piero.htm
- ГЕОРГИЕВА, ЦВ., 2020. Следи на Liberty style в драматическите видения на Боян Дановски. *Дзяло*, е-списание, X – XXI в. Т. VIII, № 17; достъпно на <https://www.abcdar.com>
- ГЕОРГИЕВА, ЦВ., 2008. *Unio mystica българският символизъм*. София: Издателство „За буквите – О’ писменехъ“.
- ДАНОВСКИ, Б. 1923: Сърце от ален порцелан. Драматическо видение в три картини. *Хиперион II*, № 1, с. 30 – 35.
- ДАНОВСКИ, Б., 1926. Сърцето на шута. *Хиперион V*, № 1 – 2, с. 19 – 39.
- ДАНОВСКИ, Б., 1926. Новата драма. *Хиперион*, № 3, с. 139 – 142.
- ДАНОВСКИ, Б., 1929. *Драматически видения*. София: Издател Печатницата на Ив. Г. Игнатов и синове, 108 с.
- ДАНОВСКИ, Б., 1924. Данте и Беатриче. *Хиперион*, № 3, с. 152 – 162.
- ДАНОВСКИ, Б., 1927. Франческо Петрарка. Поет на сълзите. *Хиперион*, № 4, с. 155 – 158.
- ЗИНГЕРМАН, Б., 2014. *Развитие на драмата в XX век*. Пловдив: Университетско издателство „Паисий Хилендарски“.
- ИВАНОВА-ГИРГИНОВА, М., 2015. Играта на модернизмите в драматическите видения на Боян Дановски. *Българско и модерно 2: експериментални прочити*. София: ИЦ „Боян Пенев“, с. 104 – 115.
- РАЙНОВ, Н., 1919. Изкуство и стил. *Везни*, № 3, с. 69 – 71.
- СТОЯНОВА, Н., 2018. Кукли и социални маски. В: *Литературата: Удоволствия и предизвикателства*. София: Св. Климент Охридски, с. 509 – 518.

REFERENCES

- AFEYAN, N. 05.05.2007, *Lunniiat Piero*. 3 X 7, LiterNet, no. 5, p. 90. Dostapno na: https://book.liternet.bg/publish19/n_afeian/piero.htm
- GEORGIEVA, Ts., 2020. Sledi na Liberty style v dramaticheskite videnia na Boyan Danovski. *Dzylo*, e-spisanie v oblastta na humanitaristikata X – XXI, vol. VIII, no. 17; dostapno na: <https://www.abcdar.com>.
- GEORGIEVA, TS., 2008. *Unio mystica I balgarskiyt simvolisam*. Sofia: Za bukвите – O’ pismeneh.
- DANOVSKI, B., 1923: Sartce ot alen portcelan. Dramaticheskoto videnie v tri kartini. *Hiperion II*, no. 1, pp. 30 – 35.

- DANOVSKI, B., 1926. Sartceto na shuta. *Hiperion*, V, no. 1 – 2, pp. 19 – 39.
- DANOVSKI, B., 1926 Novata drama. *Hiperion*, no. 3, pp. 139 – 142.
- DANOVSKI, B., 1929. *Dramaticheski videniya*. Sofia: Ivan G. Ignatov i sinove, p. 108.
- DANOVSKI, B. 1924. Dante I Beatriche. *Hiperion*, no.3, pp. 152 – 162.
- DANOVSKI, B. 1927. Franchesko Petrarka. Poet na salzite. B: *Hiperion*, no. 4, pp. 155 – 158.
- ZINGERMAN, B., 2014. *Razvitie na dramata v XX vek*. Plovdiv: Paisii Hilendarski.
- IVANOVA-GIRGINOVA, M., 2015. Igrata na modernismite v dramaticheskite videnia na Boyan Danovski. *Balgarsko i moderno 2: eksperimentalni prochiti*. Sofia: Izdatelski centar „Boyan Penev“, pp. 104 – 115.
- RAINOV, N. 1919. Iskustvo i stil In: *Vezni*, no. 3, pp. 69 –71.
- STOYANOVA, N. 2018 Kukli I soctialni maski. In: *Literaturata: Udovolstviya I predizvikatelstva*. Sofia, Sv. Kliment Ohridski, pp. 509 – 518.

**MAGIC AND ALCHEMY IN BOYAN DANOVSKI'S DRAMATIC
VISIONS "THE ART OF THE JESTER"
AND "A HEART OF SCARLET PORCELAIN"
IN THE CONTEXT OF MODERNIST EXPERIMENTS
IN DRAMA IN THE 1920-S**

Abstract. The text analyzes magical and alchemical rituals of different origins, which became conceptual cores in two of Bojan Danovski's dramatic visions: "Heart of the Jester" (the creation of the artificial human Humunculus) and "Heart of Scarlet Porcelain" (the revival of the toys – The porcelain doll and sculpture of Pierrot). Both visions appeared in the magazine "Hyperion" in the second half of the 20s of the last century. They are part of a larger corpus of eight visions the author sent from Italy to the magazine in 1922 – 1928. He published six of them in a separate book in 1929. Danovski's dramatic visions are a specific phenomenon in Bulgarian drama. They represent an expression of artistic synthesis in avant-garde art and offer interesting construction and ideas characteristic of the European avant-garde. The aim here is to show, through an analysis of the two visions mentioned: how B. Danovski creates his theater of marionettes and how he works with the rich cultural intertext embedded in the plays. The dramatic vision in three pictures and one pantomime The Heart of the Jester (1926) examines the transformation of medieval mysticism with its spiritualistic séances and dark magic. A desacralization of the magical through the techniques of avant-garde art stands out. The dramatic vision in three paintings Heart of Scarlet Porcelain (1923) traces the transformation in Maeterlinck's symbolist theater with the appearance of the porcelain toy dolls and symbolic marionette figures of the square commedia dell'arte. Magical processes and rituals bind the two visions, in which the heart is a unifying image and a meaningful object. It emerges from the high poetic symbolism of Romanticism and Symbolism to become a literal thing – a magical/bloody ingredient for the action of the alchemical retort in The Jester's Heart and a fine porcelain object in the text Heart of Scarlet Porcelain. The process of reification, literalization of symbols signals their vituperation and becomes part of the desacralization of occult rituals. The disenchantment of fairytale magic is a specific feature of Danovsky's poetics.

Keywords: dramatic vision; occult; magically; ritual practices; marionette; doll; porcelain; heart; avanguard; transformation; irony; parody; Maeterlinck's still theater.

✉ **Dr. Marieta Ivanova-Girginova, Assoc. Prof.**

ORCID iD: 0009-0003-9898-6401

Institute for Literature

Bulgarian Academy of Sciences.

52, Shipchenski Prohod Blvd. (Block 17)

Sofia 1113, Bulgaria

E-mail: mgirginova@gmail.com