

Vera Petrova-Ivanova

(Bulgaria, Sofia, National Academy of Music “Prof. Pancho Vladigerov”)

The Tragic “Failed” Heroes in the Operas *Yana's Nine Brothers*, *Tsar Kaloyan*, and *Thracian Idols*: Presented through the lens of Erich Neumann’s Theory of the Development of Consciousness

Abstract: The mythological archetypal stages in the development of consciousness in the analysis of the central characters in Bulgarian operatic works, based on the scholarly research of Erich Neumann.

Keywords: Bulgarian opera, consciousness, stages in the development of consciousness, archetypal patterns, mythological hero’s journey, operatic dramaturgy

Вера Петрова-Иванова

(България, София, Национална музикална академия „Проф. Панчо Владигеров“)

Трагичните „провалени“ герои в оперите „Янините девет братя“, „Цар Калоян“ и „Тракийски идоли“, представени през оптичката перспектива за развитието на съзнанието на Ерих Нойман

1. Увод

В своя научен труд „Произход и развитие на съзнанието“ Ерих Нойман очертава една много важна траектория в еволюционното психологическо развитие на човечеството като цяло и при индивида. Той доказва, че психологическите стадии на развитие на съзнанието на индивида повтарят митологичните стадии на трансперсоналното съзнание. Терминът *трансперсонално съзнание* съдържа по дефинициите на К.Г. Юнг следните основни определения: колективно несъзнавано, индивидуално несъзнавано и съзнание на индивида. Ерих Нойман, като продължител на делото на К.Г. Юнг, пише:

Нашите усилия са насочени към доказването на вътрешни психични, и то архетипни, фактори, които определят това развитие (Нойман/Neumann 2025: 15).

В цитата се има предвид съзнанието, но не като еволюция от взаимодействието му с факторите на външната среда, взаимодействие и развитие на биологичната еволюция, а като етапи на проявление на архетипните форми като вътрешен процес на човешкото психе¹. В този смисъл изследователският труд на Ерих Нойман хвърля мост между изследванията на К. Г. Юнг за проекциите на архетипите и монотеистичната теория за мита, разработвана от Джоузеф Кембъл. Фазите и етапите на развитие, както са определяни от монотеистичната теория за мита, резонират като универсални форми и в индивидуалното психологическо развитие. Като част от по-голям дисертационен труд, тази статия навлиза в необходимостта от използване и изследване на специфични психологически матрици, които се оформят на базата на архетипите, мита и приказните сюжети, като повтарящи универсални символи на колективното несъзнавано.

¹ Терминът се използва по линия на аналитичната психология на К. Г. Юнг, като описание на система от три различни нива: Съзнание, лично несъзнавано и колективно несъзнавано - сферата на архетипите.

2. Обогащаването на драматургичния анализ и възможността за обогащаване на образа

Благодарение на дефинираните от Ерих Нойман паралели в развитието на трансчовешкото и индивидуалното съзнание, режисьорският анализ може спокойно да разпростре поглед, чрез тези дефиниции, към всички видове форми на сценични изкуства. Задачата е да се разглежда всеки основен герой – персонаж, като носител на психологическото си развитие и стремеж към Себесъщиято (Das Selbst). Стремежът към цялостния човек (das Selbst) на Юнг, изведен в теорията на Нойман за психологическата еволюция на съзнанието, е причината да съществуват повечето произведения на изкуствата и в частност музикално-сценичните творби. Дълбоко закодираната в пластове на несъзнаваното човешка архетипна концепция за значението на живота и търсенето на екзистенциалните обяснения са в основата на раждането на изкуствата. Задачата е да се разгледа създадения персонаж от гледна точка не само на съзнателните, но и на подсъзнателните процеси. От основно значение в съвременната музикално-драматургична аналитична дейност е режисьорите да навлизат в тези универсални трансчовешки праформи, фигури и символи. Изследването е провокирано от трудовете в областта на актьорското майсторство и режисура, завещани от К.С. Станиславски, който, повлиян от работата си върху сложните образи и взаимоотношения между тях, в пиесите на А.П. Чехов доразвива своята методология като започва да обръща внимание на психологическите процеси, на инстинктите, въображението, вниманието, концентрацията. Станиславски е пряко повлиян от трудовете на Вилхелм Вундт, Уилям Джеймс и Карл Ланге, както и от изследванията на Иван Павлов. Станиславски и Юнг нямат доказано пряко взаимодействие по линия на техните научни търсения. И все пак имат общи траектории, в които, по пътя на техните професионални разработки, достигат до забележително припокриващи се съждения. Паралели в тяхната работа могат да се направят по линия на подсъзнателното – и двамата са наясно, че подсъзнанието или индивидуалното несъзнавано не подлежат на контрола или активността на съзнанието, а телесните реакции и емоции всъщност са подвластни на инстинктите, които се активизират чрез така наречените универсални модели на колективното несъзнавано, макар да използват различна терминология в тази област. Станиславски подхожда със система от действия и задачи, които трябва да предизвикат извеждането на актьора точно в събуждането на тези универсални форми – архетипите. Друга важна обща отправна точка между Юнг и Станиславски е ключовото място на въображението, което при единия е от основно значение при изграждането на ролята от артиста, а при Юнг, е отключването на т. нар. архетипни форми, символи и фигури. Отново целта е да се предизвикват към сценична проява неуправляеми – на ниво съзнание, процеси. При двамата се подчертава значението на психофизическото единство – т.е. психичните процеси са неразделни от телесните прояви и в основата си са подвластни повече на несъзнаваното и активирането на латентните универсални праформи – архетипите. Значим друг автор, който развива методиката на Станиславски, като негов последовател и свързващ психологическото присъствие на архетипите с пряката работа на актьора, е Михаил Чехов. Т. нар. психологически жест на М. Чехов, работи върху извеждането точно на архетипната енергия на образа, предизвикването на тези първични, несъзнателни импулси, които да дадат дълбока подсъзнателна основа на изграждания персонаж. Представените по-горе паралели и трудове, свързващи митология, актьорско майсторство и психология, са основна предпоставка, обичайният музикално-драматургичен анализ, върху който базират творческата си работа режисьорите, да се обогати.

Изследването на психологическото развитие на Нойман, обобщаващ митологичните архетипни форми и тяхното проявление в етапите на индивидуалното съзнание, е от ключово значение за задълбоченото разбиране на символиките, вложени в дадено

оперно произведение, доколкото същото се явява, според Аристотел, подражание на действителността. Ако индивидът, в житейските ситуации, проявява в своето съзнателно развитие несъзнаваните образи и трансформации, предизвикани от универсалните архетипни форми, то това би трябвало да стане задължителен процес на изследване на дадено заглавие. В тази връзка задълбочаването позволява извеждане на персонажа, с всички съпътстващи взаимоотношения и недоизказани в текста драматургични процеси. Платформата на изкуство, наречена оперно изкуство, е тази, която зададе и трасира пътя на съвременните форми на визуален разказ на всички екранизирани истории – било то филми, сериали, многобройни сезони от продължаващи серии. Те развиха в последните десетилетия по активен начин комбинирането на работата върху тези визуално-психологически форми, универсални архетипи, използвайки включително музикална палитра, която като основа винаги е била първоизточник и съзидание на музикално-сценичните изкуства. Все пак екранните изкуства, въпреки че добиха популярност, поради широката възможност за достъп и по-улеснения за възприемане език, отстъпват категорично на сценичните изкуства в частта с появата на живеещия на сцената персонаж. Артистът-певец представя историята в реално време и в рамките на паралелно развиваща се сценична действителност. Разгръща се театрален момент, който стопа житейската активност на зрителя и така той може да съпреживее проявлението на своите индивидуални архетипни проекции, чрез сюжета, разказван на сцената. Нещо повече, извън индивидуалното преживяване, архетипните форми работят и върху несъзнаваните процеси на колективно-социалните групи, обединени в театралната зала като публики. Толкова по-голяма става отговорността на съвременните режисьори в областта на сценичните изкуства, особено музикално-сценичните, да пресъздават и да търсят задълбочено и целенасочено създаване на образи, които в пълнота въздействат на съзнателно житейско ниво и на подсъзнателните процеси. Именно това провокира изследванията в настоящата статия, които са част от по-разширен научен труд, по линия на архетипните универсални символи и фигури.

3. Схематично представяне на пътя на развитие на съзнанието, през архетипните стадии, очертани от Ерих Нойман

Ерих Нойман проследява хомологията² между филогенезата на съзнанието (митологията) и онтогенезата (развитието) на индивида. Основната идея е, че митологията проследява развитието на трансперсоналното съзнание, чрез проявите на архетипите под формата на етапи на развитие на човечеството, а индивидуалното съзнание повтаря тези етапи на личностно ниво. Трудът на Нойман доразвива концепцията на Юнг, че колективното несъзнавано е унаследен информационен масив, който от латентно състояние се проявява на трансперсонално ниво, чрез митологичните и приказни архетипни форми и символи, но също така и под формата на натрупани исторически и еволюционни информации в развитието на съзнанието на всеки индивид. И всъщност се оказва, че стадията в развитието на трансперсоналното съзнание и индивидуалното съзнание са идентични. Дефинираните термини дават възможност за драматургично разглеждане на персонажите на музикално-сценични произведения, от гледна точка на тези задълбочени психологически процеси, и отварят широко възможността анализите да не бъдат концентрирани само в заглавия, които носят митологичен или приказен сюжет, а също и за творби, които третираат семпли на пръв поглед житейски ситуации и събития. Това самият Нойман на-

² В значение „структурна, и дълбока връзка“.

рича „структурна интерпретация“ (Нойман/Neumann 2025: 210), като прави ясно отделяне на възможностите и за „генетична интерпретация“³, която обаче не е цел на настоящото изследване. По линия на театралната работа, фокусът е в следването на архетипните етапи, заложи в основните персонажи, с оглед на обогатяването на психологическите аспекти, търсенето на провокация на въображението, предизвикването на инстинктивните прояви при сценичната работа с артистите и постигането на максимална житейска достоверност.

Драмата е външната проява на активизирани архетипни образи, символи и фигури. Неделимо е външното проявление на сценичния конфликт от влизания в нивата на подсъзнанието живот на персонажа/персонажите.

Важно е също да се отчете в какъв етап на развитие на съзнанието се намира дадения образ, заложен от композитор и либретист.

Представяне на паралелите в развитието на съзнанието (трансчовешко, проявено в архетипите на митологиите и индивидуално развитие) в изследванията на Нойман:

МИТОЛОГИЧНИ АРХЕТИПНИ ОБРАЗИ	АРХЕТИПНИ СТАДИИ	СТАДИИ НА ИНДИВИДУАЛНОТО СЪЗНАНИЕ
Уроборос – свещена утроба, (змията захапала опашка), самодостатъчност в несъзнаваното.	Първично единство на неразделените противоположности. Съзнанието потънало в несъзнаваното.	Принадлежи към най-ранното детство, само зародиш на Аза. Слятост в първично състояние на взаимоотношения индивид – свят, индивид – общност, Аз-съзнание и несъзнавано. Неразвитост на съзнанието.
Разделяне на прародителите и битката с дракона	Противоположностите се разделят. Небето се „отделя“ от земята.	Аз-съзнанието се еманципира. Разграждане на амбивалентното съдържание на архетипа. Разделение на инстинктивната реакция на архетипа от образа, чрез развитието на Аз-съзнанието. Преживяване на архетипите като епизоди на личността.
Митът за промяната Творческата реалност на душата.	Трансформацията във възприемането на женското – Анимата, чрез себетрансформиране на съзнанието. Героят като носител на трансформация: лична и във външния свят.	Краен резултат от съзнанието: Култура в равновесие – съзнавано и несъзнавано или в криза – култура на студения разум.

³ „Генетичната интерпретация“ търси връзки и смисли в проектите на самия автор от неговата житейска перспектива (Нойман/Neumann 2025).

4. „Провалените“ герои в оперите „Янините девет братя“, „Цар Калоян“ и „Тракийски идоли“, погледнати през оптичката перспектива на Нойман:

► „Янините девет братя“ – Любомир Пипков:

Основни образи са Яна, която се явява централен символен образ, тя е архетипно проявление на амбивалентната Велика майка. Нейното присъствие и символика противостоят на реалния движещ конфликт герой – Георги Грозника. Оттук можем да предположим следната организация на драматургичния материал на произведението: проявява се двуполусна структура, в единия край на която е драматургичният център в лицето на Георги Грозника, а на другия полюс се намира митологично–архетипния център в лицето на Яна.

Творбата започва с плероматичното⁴ единство на семейството от девет братя, сестра и майка. Така навлизаме директно в идеята на Нойман за уроборосния стадий, в който Георги Грозникът още не е започнал своята инициация по пътя на отделянето от Великата майка. Основно взаимодействие между съзнание и несъзнавано е оста Георги – Яна. Яна, като архетипна проекция, е символ точно на Великата майка в сестринското ѝ присъствие. Подчертаването на праобраза на Великата майка, освен на ниво първична родост – в образа на Яна, на майката, се проявява и в пространствен вид – Георги е затрупан в рудника. Мината сама по себе си като вид пещерно формиране също е изразител на уроборосната символика. Противоположностите, които функционират заедно в рамките на несъзнаваното, са колективния мъжки образ на останалите братя, Яна, майката и мината. Така централният герой – носител на конфликта, бива поставен в рамката на стадия, в който Азът не е започнал да се самоосъзнава.

Първият знак за началната съзнателна диференциация на Георги е появата му с кръвения подарък за Яна. Гривната, отрязана от ръката на друга жена, като символ, се явява първичният събуден инстинкт за себеотделяне от масата, желанието да бъде забелязан, уважаван, т.е. признаците за събуждането на Егото. Началните, макар и хтонично–първични прояви на раждането на мъжкото съзнание, продължават с отделяне на противоположностите: неговите преки опити да раздели Ангел – като символ на „горната мъжественост“⁵, със символа на Великата майка (сестра) в лицето на Яна. „Горната мъжественост“ на Ангел носи духовното посвещение, което се символизира в цялото заглавие, заложено от либретото и музикалната фактура. Георги Грозникът се явява носител на импулс на оформянето на индивида, но в неговата разрушителна форма. В този смисъл Грозникът не успява да извърви пътя на митологичния герой. Егото – като символ на Аз-съзнанието, при Георги не се стабилизира. Той се лута, съзнанието му продължава да потъва в полето на проявленията на отрицателните черти на Велика майка. Проекции на тези кошмарни архетипни видения са Яна и Циганката–Чума, символ на смъртта. Георги Грозникът не успява да се издигне до нивото на т.нар. „горна мъжественост“, а я „отсича“ от живота си, поддавайки се на импулса на завистта. Емоционалният нюанс на тази отравяща завист се явява праформа извеждаща комплекса за малоценност. Отсичането на ръцете на Ангел не може да бъде съотнесено към символичния акт на Отцеубийството, който дава духовна възмъжалост на героя. Неукрепналият Аз на Грозника, завихрен от страха за отхвърлянето, бива „погълнат“ от Великата майка – Яна, която го убива на финала. В този момент се проявява и подсъзнателната компенсаторна функция за стореното зло към Ангел, който функционира и като Сянка в заглавието. Превишаването на грани-

⁴ В случая терминът се използва в смисъла на първичното състояние на психиката, в което няма разграничения, т.е. архетипно, „утробно“ състояние (Нойман/Neumann 2025).

⁵ Термин използван от Нойман (Нойман/Neumann 2025)

ците (хюбрис) в рамките на прекомерната гордост и нараняването на други човешки същества довежда до абсолютен регрес на индивидуалното съзнание на Георги Грозника. Неговото Аз-съзнание не успява да достигне до центроверсия⁶, постоянно привличан от проекциите на разрушителните архетипи, овладян от неконтролируемите инстинкти, потъва в хтоничното. Георги не достига до трансформацията, която е краен архетипен смисъл на значението на човешкия живот. Георги Грозникът се явява носител на трагедията на фрагментарното съзнание, което не успява да се откъсне от инстинктивно-емоционалните процеси. Самият Пипков, в музикалната драматургия, чрез специфичната нахъсаност, натрупване на дисонанси, интензитет и динамично напрежение, „отказва“ шанс за своя провалил се герой.

► „Цар Калоян“ – Панчо Владигеров

Калоян е още един архетипен герой от Нойманов тип, при който процесът на диференциация на съзнанието е силно драматизиран, но също остава незавършен. Етапът, в който се появява Калоян в сценичното действие, е вече стадия на оформеното Аз-съзнание. Калоян е центърът на драматичното напрежение и води действието, като осъзнато взема решения, налага воля, управлява инстинктите си, като успява да ги откъсне от емоционалните нюанси и ги осъзнава хладнокръвно. В творбата се проявява проекцията на Сянката в образа на Борил, която довежда до деструкция главния герой в две посоки. Сянката се надига, проявява и разрушава, поради крайното откъсване на Калоян от природата на Великата майка. Калоян отива в крайността на пълното Аз-съзнание, което изключва емоционалността и инстинктите като естествено присъствие на несъзнаваното, проведено в разрива във взаимоотношенията му с Мария. Калоян, оставайки на нивото на „горната мъжественост“, не успява да интегрира присъствието на Великата майка и да осъществи постигането на целта, а именно откриването на „съкровището“ или Анимата, както би трябвало да се получи хипотетично, чрез образа на Мария. Това предизвиква издигането като компенсаторен модел на Сянката, която извежда деструктивните архетипни форми на изневяра, измяна, самозаблуждение, във водовъртежа на които попада в края на творбата самият Калоян. Процесът на индивидуация не е постигнат, както и промяната на външния свят, поради което Калоян остава трагичен, нереализиран образ във финала на произведението, оставил се да бъде подведен от инстинктите на ревността, притежанието, самозаблуждението. Калоян се превръща в музикално-драматургичен образ на разкъсаното съзнание, характерно за ранните етапи на центроверсията. Музикалният интензитет на фразите при Калоян, ритуалната мащабност при участието му в масовите сцени – подготовка за коронация или военни действия, показват дълбоката му емоционална отдалеченост от Анимата – Мария. Мария пък е наситена с мелодиката на несъстоялата се женска чувственост. В очертаването на митологичните стадии в развитието на героя, Нойман подчертава една много важна характеристика при фазата „Освобождаване на пленницата“, т.е. откриване на равнопоставената извисена женска същност – Анимата, а именно, че тази жена очаква с „това спасение освобождаване на дремещата окована женственост, победа в умствената битка на загадките и спасение от безрадостната депресия“ (Нойман/ Neumann 2025:167). Точно в „освобождаването“ на женската същност се проваля Калоян. Несъстоятелността на интимните взаимоотношения и проваленият личен живот довеждат и до трагичния провал по пътя на себerealизацията на централния образ в операта на Владигеров.

⁶ Понятие на Нойман - означава процес на организиране и стабилизиране на съзнанието.

► „Тракийски идоли“ – *Марин Големинов*

Още един трагичен образ, който не успява да извърви пътя към индивидуацията, която предизвиква трансформация в света и в личността, е художникът-ваятел Терес. Любопитен конструктивен елемент в произведението е проявлението на Аз-съзнанието, което говори в разказ и коментар през цялото време чрез гласа на главния герой, като текстови откъси.

Терес се намира в архетипната фаза на съзнанието, дефинирана „разделяне на прародителите и битката с дракона“. Присъствие в пространството на гробницата, която се явява архетипния образ на Великата майка, говори, че е минал и етапа на „Майцеубийството“ – както е очертано от Нойман. Този етап не трябва да се разбира буквално, а като символично опитомяване на подсъзнателните страхове и ужаси, които носи отделянето на Аза от несъзнаваното. Ремарката, че рисува по време на мистичната музиката, която разкрива точно тези дълбоки вибрации на опитоменото женско – несъзнавано начало, подсказва, че следващият архетипен етап, който предстои на Терес, ще бъде Отцеубийството, т.е. опитомяването на духовния – божествен – баща, като краен израз на съзнанието, откъснато от емоционалните инстинктивни импулси на несъзнаваното и проявление на просветлението. Това е представено чрез образа на Милтоцитес, който е и главен жрец. „Борбата срещу страховитото мъжко“ предполага, че Терес трябва да влезе в тази битка за промяна на културната и религиозната доктрина, представяна от Милтоцитес. Предестинираност в отслабването на Аз-съзнанието на Терес точно преди последната значима борба на Аза се явява оргиастичното тайнство, в което мъжете-жреци с маски и жените-жрици се съвокупляват. Мистерийният ритуал отслабва силата на Аз-съзнанието, тъй като е част от най-дълбоките инстинкти, страхове и кошмари на несъзнаваното. Това се явява проекция на хтонично-фалическата сила на земния баща, като спътник и част от Великата майка. Съответно, драматичното крушение на главния герой идва вече в битката с могъщия жрец – Милтоцитес, който е и проекция на Сянката на скулптура. Милтоцитес представлява и архетипната форма на ужасяващия духовен баща, който поддържа догматично стария религиозен ред. Драматичният завършек на операта е загубата на Анири – Анимата на Терес. Финалният митологичен стадий „със спасяването на пленницата“ е провален. Терес остава „фиксиран“ от намерението на страховитото мъжко начало на жреца. Ужасяващото мъжко начало задържа Терес, чрез унищожението на Анири в старата религиозна структура, поставяйки го на пътя на личната безизходица, откъснат от възможността за интеграция с висшето женско начало. Главният герой в операта-мистерия на Марин Големинов не успява да извърви своето самоопределение и преформатиране на вътрешните културни структури, което се явява „отцеубийството“ и остава нереализиран в индивидуалното си пътуване персонаж: „Самотен е избързалият пред другите.“⁷ (Големинов/Goleminov 1981: 193).

В първоначалната работа с музикалния език на тази творба на Марин Големинов бях останала с впечатлението за присъствието на музикална ритуалност, която извира от дълбините на човешкото, несъзнавано. В последвалите изследвания, особено през перспективата на архетипните стадии в развитието на съзнанието, усещането за музиката на Големинов в изграждането на сцените на вътрешния и външния конфликт на героя, оставят усещането за кино-жанра *suspense*, а именно постоянно напрегнатото съдържано очакване – плод на тънката линия на баланс между съзнавано и несъзнавано, живеещи във всеки един от нас.

Вместо заключение бих искала да използвам един цитат от книгата на Нойман:

⁷ „Самотен е избързалият пред другите“ озаглавява своята рецензия за премиерата и музикологът Розалия Бикс.

Естеството се радва на естеството.
Естеството побеждава естеството.
Естеството владее естеството.⁸

ЛИТЕРАТУРА:

- Големинов 1981: *Големинов, Марин, Стефан Дичев.* „Тракийски идоли“ – клави́р (ръкопис) (Goleminov 1981: *Goleminov, Marin, Stefan Dichev.* Trakijski idoli – klavir (manuscript).
- Нойман 2025: *Нойман, Ерих.* Произход и развитие на съзнанието. Изд. Изток–Запад. (Noyman 2025: *Noyman, Erih.* Proizhod i razvitie na saznanieto. Izd. Iztok–Zapad).
- Юнг 2016: *Юнг, К.Г.* Архетиповете и колективното несъзнавано. Изд.: Леге Артис (Yung 2016: *Yung, K.G.* Arhetipovete i kolektivnoto nesaznavano. Izd: Lege Artis).
- Юнг 2019: *Юнг, К. Г.* Червената книга Liber Novus. Изд.: Изток-Запад (Yung 2019: *Yung, K.G.* Chervenata kniga Liber Novus. Izd: Iztok-Zapad).

⁸ Остан – легендарен персийски маг и алхимик, ок. 400 г. пр.Хр.