

ПЕТКО ТОДОРОВ И ДРУГИТЕ

Боян Ничев

Има един негов портрет, рисуван от художника Никола Михайлов, който винаги е привличал вниманието ми и ме е изправял лице в лице с „дилемата“ Петко Тодоров. Не бих казал, че е най-точна живописна интерпретация на образа му. Но в него е постигнато едно своеобразно равновесие между нашата днешна оценка и възторжените представи за него на съвременници и почитатели от миналото. На платното Петко Тодоров, „кроткият“ Петко Тодоров, седи опрял ръка о облегалката на стола си, съсредоточен, владен в мислите си. Тоя аскетичен профил на отшелник може би крие тайните на един късно роден фанатик, на когото нови обстоятелства и други черти от характера са попречили да познае крайностите на духа и мисълта. Може би. Но всичко останало — от благия, полускрит поглед, до отпуснатите в притома дълги артистични пръсти, говорят за мекия характер на роден интелектуалец. Това е човек, който при всичките си амбиции може би никога не е бил напълно уверен в себе си, но който всякога е гледал сериозно на делото си — с оная сериозност, която е по-скоро вътрешна добросъвестност и отдаденост. Уплетен целия в паежина от зеленикави полусенки, които пълзят по ръцете и брадата му, враснал в околния пейзаж, на картината, той сякаш е един одухотворен и цивилизован Змей от света на собствените си идилии. Топлата гама от масленозелени тонове, тече по лицето, прелива към околната среда като продължение на мислите му, като пластичен символ на жаждата му за вечна връзка с родната природа. Така е останал той в съзнанието на най-добрите си ценители от миналото — с вечния си стремеж да проникне в душата на народа си и да се слее с природата му. Така можем да го възприемем и ние днес, при цялата трезвост и всички резерви, които ни налагат очевидните слабости на делото му. Съзнанието за тях, види се, не е било чуждо и на самия художник, защото е намерил начин да ни намекне за тях и да уравни с няколко сигурни щрихи образа му: горе в десния ъгъл на картината някак си незабележимо се прокрадва, като проекция на мислите на писателя, един пейзажен детайл, който дразни, „нарушава“ впечатлението, защото носи нещо от лошия немски вкус от времето на сецесиона. И това е пак Петко Тодоров, видян от една друга страна.

Той е може би един от малкото писатели, които са били предмет на най-противоречиви оценки: от най-възторжени до рязко отрицателни. Него са го утвърждавали хора като Яворов и д-р Кръстев. Сравнявали са го с Ботев. Десетилетия наред е бил представителна фигура за литературата ни в чужбина. Имал е свои епигони у нас. И заедно с това него още приживе почват да го сочат като жив пример за едно мъртвородено изкуство. Скоро „случаят Петко Тодоров“ се превръща в общо място на всич-

ки разсъждения за умозрително отразяване на живота в нашата литература. На какво се дължат тия така различни оценки? Несъмнено крайностите на утвърждението са родили и своята противоположност. Митът всякога създава демитологизацията. У нас никой не е изследвал сложния процес на формиране духовните оценки и самооценки на нашия народ. А в него е коренът на всяко национално самочувствие и на всяка национална митология. Народът създава свои митове и живее с тях или ги забравя. Те съществуват успоредно в съзнанието му или се изместват един от друг. По-иначе е при условията на съвременния културен живот: известни обществени пластове и поколения оставят ценности, които други превръщат в мит, а трети демитологизират. Може би затова и Петко Тодоров има такава неравна участ и място в съзнанието на потомци и съвременници — той е един от първите ни писатели, претърпели процеса на съзнателна литературна митологизация и бурна демитологизация. При това и двете тия крайности в неговата оценка ни оставиха интересни наблюдения за творчеството му. Но тук дори не можем да кажем, че истината за него е някъде по средата. Днес е ясно, че Петко Тодоров е от ония писатели, които сами не създават значителни художествени ценности, но без които един период от литературното ни развитие не би бил пълен. Много от неговите идилии и някои от драмите му вече нямат естетическо въздействие. Ония, които пък са останали, са придобили вече христоматийно значение. Но неговото творчество е доста тясно свързано със съдбата на оня кръг писатели, който сме свикнали да наричаме кръга „Мисъл“, с техните естетически търсения и претенции. Преценени и в положителен и отрицателен аспект, някои черти на делото му открояват по-ярко литературно-историческия профил на тая интересна група творци, взети като цяло, правят по-понятни усилията и стремежите им, мястото им в нашата литература.

Те първи у нас създадоха литературна група — признак на развит вече литературен живот. Преди тях литературните симпатии и антипатии, обединения и конфликти са играли, разбира се, известна роля. Но всички те носят временен характер и не оставят трайни следи. Пък и са образувани предимно на лични принципи или отразяват политическата злоба на деня. Колкото и да са субективни и пристрастни, П. Славейков и неговите другари са първите значителни писатели, обединили се в група в името на литературни идеи и определена творческа програма. Изкушавам се да кажа: те създадоха първия у нас литературен салон. И веднага си представям Пенчо Славейков, така както е останал в паметта на съвременниците си, нищешаенецът Пенчо Славейков, седнал по турски, с фес на глава пред чиния мезе и чаша вино на софата в голямата Петко Тодорова къща на „Паренсов“ или в кабинета на д-р Кръстев, където главният редактор на „Мисъл“ приема сътрудници и приятели на списанието. . . В такива случаи може би най-ясно се чувства оная вътрешна двойственост, която носеха те, разкъсани между Европа и Балканите, между Изтока и Запада — синове на единия, възпитаници на другия. Те самите бяха смес от две цивилизации, от две епохи, от онова, което желяхяха и от онова, срещу което се бореха. И в най-големите си естетически и духовни амбиции бяха исторически ограничени много повече, отколкото допускаха, че са. Бяха отхвърлили безкористно една политическа и духовна действителност. И в начина, по който го правеха, се чувствуваше печатът на същата тая действителност. Той личи в острия език и пиперлив стил на Пенчо Славейков — когато

се обръща и към врагове, и към опоненти; и в груповския хъз и естетическа непримиримост към Вазов; и в критическия догматизъм на д-р Кръстев. Те бяха врагове на Стамболовата тирания и Фердинандовия личен режим, но създадоха първата у нас естетическа диктатура. В доктрините си (по-малко в практиката си) те бяха художествени екстремисти, опитали се да станат естетически самодръжци. От тях се начева като че ли и модерният литературен живот у нас. Времето на духовни гиганти, каквито бяха Ботев и Вазов, на колосите, които познава всеки литературен ренесанс, бе свършило; започнал бе периодът на литературните групи. Отделните гении, отразили колективния дух на ренесансовия човек, отстъпваха място на литературните „обединения“, които щяха да пресъздадат индивидуалистичната душа на гражданина на новото време. От тях започва и борбата на поколения в нашата литература. През всеки осем-десет години след тях щяха да идват нови хора, въоръжени с нови идеи — чужди или свои — или само с голия патос на отрицанието, и всички щяха да се стремят да завоюват общественото мнение, да създадат масова психоза около имената си, да изградят литературни митове, да станат, ако е възможно естетически самодръжци. Спокойната уравновесеност на оная все още идилична културна атмосфера, която има нужда само от един авторитет и си го създава, скоро щеше да бъде разрушена. Настанал бе периодът на литературното многобожество. Затова те бяха не само първите писатели, опитали се да създадат естетическа диктатура, но и последните успели естетически самодръжци. По-късно, чак до войните, когато нашият литературен живот стана многолик и пълноводен, режимите на естетическата диктатура щяха да се оказват все по-невъзможни и по-невъзможни, а литературните митове да се развенчават един след друг. Тогава щеше да проличи една истина, която не е загубила своята актуалност: че естетическата диктатура винаги е била поза на талантливите хора без свои идеи или оръжие в ръцете на претенциозни творци с малки възможности.

Петко Тодоров е от ония писатели, чийто живот е много по-интересен от творчеството им. Ние и до ден днешен не сме оценили достатъчно колко богат белетристичен материал крият биографиите на нашите хора на духа и делото от края на миналия и началото на този век. Примерът с „житието“ на медвенското овчарче, което умира на 38 години в Париж като председател на парламента на едно младо балканско княжество, оставило няколко книги и една национална епопея зад гърба си, претърпяло десетки превратности на съдбата, на един прелом в дейността, а трябва да се предположи и в душата си — е само един от многото случаи. Десетки одисеевски превратности на съдбата, а понякога и един болезнен прелом на духа — с това е изпълнен животът на ония, които сложиха основите на новата ни култура и модерния ни обществен живот, независимо откъде идваха и докъде щяха да стигнат. Синът на еленския чорбаджия Юрдан, Петко Тодоров, пламенният социалист и народник през 90-те години, бъдещият индивидуалист и естет от началото на века, е един от тях. Него два пъти ще го съдят за обида на „короната“, веднъж ще бяга, гонен от властите в „това пусто Немско“ (както ще каже по-късно Пенчо Славейков); ще се прочуе като враг на всяка обществена заангажираност на художника и неведнъж ще се изяви като отзивчив общественик и гражданин; осем години преди да стане член на кръжока „Мисъл“ и преди да започне да прави впечатление с модните си за времето индивидуалистични идилии, ще пише колкото несклопосни, толкова и гневни стихове срещу монархията, тира-

нията и войната. Много превръщания на духа ще опознае той, преди да „открие“ онова, „към което се стреми душата“. И ще го видим в големите градове на Европа и в културните центрове на големия свят наред с видните имена на времето. Наследеното чувство за достойнство, което интелектуалното самочувствие ще превърне в духовен аристократизъм, вроденият усет за такт и деликатност ще накарат големи умове на Европа и славянския мир да разговарят с него като с равен, виждайки в лицето му, без да познават творчеството му, крупен представител на един малък народ. А и той цял живот ще чувства непреодолимо влечение към тях и към техния свят. Биографите са запазили любопитен епизод от детството му. Той, който на петнадесет години ще стане автор, а на деветнадесет ще бъде съден за обида на царската особа, дванадесетгодишен вече чувства нужда да се „поразговори“ с някои видни литератори и тръгва пеш от Елена за Търново, за да се срещне с тях. Приключението, разбира се, завършва, както всички детски немирства. Но то говори за една характерна черта на неговия дух, която винаги ще го кара да търси средата на интересни интелектуалци и прославени писатели и във връзката си с тях често пъти да намира вътрешна подкрепа на собствените си творчески амбиции. А може би това е и стремежът на нашия тогавашен интелигент, току-що открил очи за широките интелектуални кръгозори на света, да се причастни към велики духове и самопрецени чрез тях.

И така: десетки превратности на съдбата и един голям прелом на духа — това е може би най-точната формула, по която се развива духовният живот и личната участ на нашите интелигенти и общественици в тоя период. Разбира се, тия превратности водят в различни посоки: едни за цял живот в редовете на най-прогресивното движение на епохата — социалистическото; други изживяват душевния прелом на индивидуализма, който ги отдалява от обществения живот и затваря в света на артистичните им преживявания. Но за всички това е динамична и преломна епоха на духовна и социална диференциация. Своя прелом доживява и Петко Тодоров. Той, който в 1897 г. пише от Тулуза на Иван Кирилов, че иска да живее за хората и за бъдещето, в 1901 г. декларира, че не иска да бъде „полезен писател“. Петко Тодоровият прелом обаче не настъпва веднага и неочаквано. Бъдещият автор на идилии, когото литературните критики половин век след това ще характеризират често с епитета „кроткия“ Петко Тодоров, а художниците редовно ще рисуват аскетичната му фигура и характерния му одухотворен профил така, че сякаш му липсва само ореолът на светец, за да бъде портретът пълен — същият тоя Петко Тодоров през 90-те години на миналия век буйствува по страниците на нашия и чуждестранния печат; смущава чак от Тулуза с остра и с острият си критика достолепно чувство за благоприличие на господата от „Мир“. Заради него „La d  r  che“ е забранен в България. Един държавен прокурор, обвинил го в обида на царската особа, е поставен в неудобно положение; един цял състав на окръжния съд в Русе е принуден да го признае за невинен не само поради непълнолетие то му, но и защото казаното от него е вярно: Фердинанд наистина е целувал ръката на султана и е получил подаръци. Възмъжаващият юноша, амбициозният начеващ писател кипи от енергия и търси различни поприща за приложението ѝ: основава ученически библиотеки, в които издава разказите си; посещава читалища, където може да изнася сказки и лекции; редактира вестници и списания. През 1889 г., напр., точно по време на селските вълнения около десятъка, на път за София, някъде между Плевен и Каспичан, на някаква гара влакът спира и заварва точно началото на

голяма селска демонстрация. И Петко Тодоров слиза, без да се двоими, произнася пламенна реч срещу обирниците и враговете на народа, за да бъде веднага арестуван и изпратен чак в Севлиево, откъдето Иван Кирилов с мъка успява да го освободи.

Изобщо по това време се бе създал своеобразен тип на интеллигент-общественик и индивидуалист, който вдигаше крамоли и скандали по стъгдите и мегданите на младото общество, гърмеше от трибуните и вестниците, правеше бури в чаша вода в малките провинциални градчета, за да бяга след това от място на място, недоволен и несъгласен с нищо. На този бунтар-индивидуалист, преди да влезе в литературата, преди да кристализира в идилията на Петко Тодоров и в психологическите романи на Антон Страшимиров, бе съдено сам да създаде литература. И тая литература бе социалистическа и народническа.

В пълно единство с обществената му дейност са и неговите литературни опити от тия години. Разказите и очерците му са показателни за тематичните и стилни търсения на тогавашната проза и за стремежа му да си намери място в нея. В тях можем да открием много току-що зародили се тенденции или да набележим други, на които тепърва предстои да се появят в нашата белетристика. Още заглавието на много от тях вече е показателно за тогавашната ни белетристика: „Хамалин и циганка“, „Ратайкия“, „Не ни ли виждат?“. Обществените контрасти и резки противоречия, социалната и човешка участ на хора от долните слоеве занимават младия автор („Маргарит“). Парливите нотки на социален сантиментализъм дават тон на някои от тях („Среща“). Подобно на цялата тогавашна гражданска поезия и белетристика Петко Тодоровите герои се питат има ли кой да види страданията, мъките и бедността им („Не ни ли виждат?“). Народническата просветителска дидактичност също не е чужда на младия разказвач („Бай Драган“). Градският живот с неговите нови за онова време душевни драми и нравствените колизии привличат погледа му. Любовта, изневярата и свързаните с тях преживявания, човешкото страдание, всичко това очевидно го вълнува, без да може да намери художествен израз в тия му разкази. Но неговата социална зоркост прозира в почти всички от тях. Тук могат да се набележат и някои, макар и само загатнати, но интересни замисли и нови за онова време образи (Мишка, Стойко от едноименния разказ и др.) В „Стойко“ например може да се почувствува определен интерес и внимание към човешкото страдание, взето не само в социален, но и в психологически план. С някои свои черти този образ носи вече едно далечно предчувствие за бъдещия несретник и харамия от Петко Тодоровите идилии. Показателно е обаче, че в ранните си очерци и разкази бъдещият творец на идилии показва подчертан стремеж към черното, грозното, натуралистичното в живота. Плахият, но все пак забележим интерес към психологическия свят на героите и социалната детерминираност на тяхната участ говори, че техният автор вече е бил изкусен от големите образци на руския и френски реализъм. Идейното влияние на социализма и художественото въздействие на руския критически реализъм са двете най-значителни въздействия, които той изпитва през целия първи етап на своето творчество. Не случайно голяма част от разказите му („Ратайкия“, „Конкурс“, „Тайна“, „Стойко“) се появяват в социалистическия печат — в „Работнически вестник“, „Ново време“. В тях Петко Тодоров се движи в един кръг на идеи и художествени търсения, общ за цялата ни тогавашна литература, сблъскала се лице в лице с пороците на развиващия се млад и току-що избуял буржоазен ред. Не само неговите още неловки белетрис-

тични опити, но и разсъжденията му около тях и мислите му за живота, който ги поражда, са твърде близки и съзвучни с мислите и умонастроенията на други реалисти от същото поколение. Как много прилича например предговорът към очерка му „Бай Драган“ (подписани от редакционния комитет на еленското дружество „Напредък“, но очевидно възникнали не без помощ на самия автор) на прочутата мисъл на Алеко Константинов за мътната пяна, излязла на повърхността на нашия обществен живот. „Ние, българите — пише в тоя предговор — живеем в едни времена, когато всичката нечистотия по дъното на обществото, като в размътен кладенец се вдига отгоре на повърхността и задушавя всичко благородно, възвишено, мислещо у нас. Прекарваме една епоха, когато дребният занаятчия оставя чука и пилата, когато селянинът, затворен в мрежата на невежеството и суеверията, се лута като жерав в мъгла.“ Дори и да не принадлежат на младия автор, тия мисли говорят, че неговите издатели са схващали творчеството му като реакция срещу мръсния поток на обществото, борбата против който бе станала отдавна най-характерна черта на литературата ни от 90-те години.

*

В края на века гражданският гняв и изобличителната страст на писателя достигат своя връх, негодуването му от социалните неправди, които вижда около себе си — кулминационната си точка. Раздразнението му от обществената устойчивост, юридическата неуязвимост и непоклатимост на злото го довеждат до един своеобразен пароксизъм. Той забравя и народничеството, и просветителството си, и подканя направо към въоръжена съпротива срещу властта. И сега единствената му вяра е в българските граждани. Той се надява, че те няма да закъснеят да заменят потъпканата избирателна бюлетина с щик, „на който ще натъкнат предателите“. През средата на август 1899 г., по повод на решението на Народното събрание да свърже България с немския капитал, той пише: „Нечутата и изнасилена народна воля по митингите скоро ще прогърми като бомба под тюрмата на тиранията и мракобесие, в което са затворили бъдещето ни и ще смете един път за всякога тая тюрма, за да стане народът сам господар на себе си.“ Но в тоя призив за пряко действие се крие вече известно отчаяние, личат кълновете на обхваналата го криза, усещат се и причините ѝ. Явно е, че младият и темпераментен републиканец не иска и не може да търпи вече напласеното социално зло и смята, че то трябва да бъде пометено. Но злото не си отива, то е пуснало корени в самия обществен строй; то има бъдеще; за неговото премахване се изисква организирана и продължителна борба. А Петко Тодоров няма нито сили, нито издръжливост да я води. Както десетки навлезли по това време в партията интелегенти, той приема етичното съдържание и хуманистичния смисъл на социалистическите идеи, но никога не се е замислял за пътищата на осъществяването им. Не случайно петнадесет години след това, вече в края на живота си, най-талантливият от това поколение — Яворов — в едно свое предсмъртно признание не без горчивина заяви, че и до края на живота му за него социализмът ще си остане неопроверган като идеал. Сега обаче, поради редица причини, нашият писател, бъдещият създател на драми и идилии, бързо се отдалечава от предишните си възгледи. Чувството на резигнация и безизходност побеждава, защото социалното зло, дошло с буржоазния начин на живот, се е оказало по-устойчиво, отколкото младият наивен мечтател е

могъл да предполага. Мрачното настроение се засилва в последните години на века. То прониква и в изобличителните му граждански статии, публикувани в социалистическия печат. През май 1899 г. той тревожно пише във в. „Република“: „Посред кипежа на тия дребнави партизански страсти, посред тая мрежа от гешефти, в която е уплетен държавният организъм, здравомислещият българин се пита: Какво ни чака? — Какво чака нашата многострадална България?“ На границата на безизходността, той вече не може да си отговори на този въпрос: „А залутани в настоящето, ний трудно виждаме що със собствени ръце градим в тъмнината на утрешния ден.“

Колкото и да са преувеличавали биографите неговия конфликт с властта, не може да не признаем, че и той е допринесъл за изостряне на започналата криза в душата му. През есента на 1899 г. той бива отново осъден за „обида на особота“. Сега, пред заплахата от присъдата, която висне над главата му, той бяга от Елена и през Русе се озовава в Германия. Тоя двадесетгодишен младеж е напуснал България, по собствените му думи, „разбит, изтощен, с една скръб от съзнавано безсилие“ (писмо до Райна Ганчева). В изгнание чувството на усамотеност и откъснатост от света тепърва ще се засили. Нелекият жребий на борец срещу неправдите и социалното зло ще прекърши плещите му. Защото това е време, когато съвсем не е леко да си прогресивен интелегент или политически деец, когато по улиците на провинциалните градчета децата дюдокат и хвърлят камъни след социалистите, когато душевното състояние на белязан заради своите прогресивни идеи сред оная еснафска и изостанала среда никак не е леко. Него Цанко Церковски е изразил с лека ирония в своя „Молепсаний“, него Петко Тодоров с характерната си болезненост е чувствувал особено осезателно в ония тежки дни от живота си. „Няма място тук за мен — пише той в едно от първите си писма от чужбина — „Иди си, ти си лишен, повтарят приятели и неприятели. . . „Не ми трябваш. . . Страшно и опасно е твоето слово. . . — чуваш отвсякъде.“ Явно голяма духовна устойчивост, граничеца с фанатизъм, се е искало в ония години, за да бъдеш последователен социалист. А темпераментният, но мек по характер млад хуманист, заклет републиканец и амбициозен писател, очевидно не е притежавал тия качества. Новия век той посреща далеч от родината си, самотен, чужд, неразбран, с покрусени мечти, без надежда, че идеалите му ще възтържествуват. И още на втория ден на новия век (писмо от 2. I. 1900 г.) пише от Берлин на Иван Кирилов: „Наистина, у мен станаха големи промени, които аз смътно съм усещал, ала доволен съм, че замених речите с разкази, политиката — с критика, социологията — с естетика, и, най-сетне, събранията — с театъра. У мен живеят всякога двама хора — единият трябваше да вземе връх.“

Такива са социалните и психологически причини, обусловили преминаването на Петко Тодоров към едно по-друго изкуство. И едва след тях идва онова, което Пенчо Славейков в статията си „Блянове на един модерен поет“ изтъква на преден план — влиянието на модерната немска поезия, както и на цялата тогавашна съвременна европейска литература. Автори като Ибсен, Стриндберг, които той чете още във Франция и Швейцария, се прибавят към тия, които опознава в Германия. Към това трябва да допълним и контактите му в Берлин с една група млади, не особено изтъкнати и талантиливи, но определено модернистично настроени писатели, известни под името „Идващите“ (die Kommende), за да бъде ясна поне в най-общи черти картината на литературната школовка, през която минава Петко Тодоров в чужбина.

През последната година на миналия век и първите две на новия младият писател пише едновременно произведения, носещи и предишната социална насоченост, и някои нови тенденции. През 1899 г. напр. той завършва или публикува едновременно очерци като „Светът му крив“, „Тайна“, „Мишка“, „Мечта“, „Няма вече“, в които обществените и социални конфликти излизат на преден план и същевременно — разкази като „Ръка“, „Певец“, където вниманието е спряно върху отделно преживяване на героя. Впрочем, и в първите може да се забележи вече определено съсредоточаване на авторския интерес върху отделната личност, взета сега не само като страна от един социален контраст, а и като самостоятелна съдба. В „Мечти“ напр. са предадени преживявания и стремежи на дребно човешко съществуване, което все още с дядойцовска вяра мисли, че държавата е негова близка и грижовна за съдбата му сила. В „Няма вече“ е направен опит да се нарисува една човешка страст — страстта към хазарта, в нейната психологическа непосредност. Както личи, мостовите към творчество от по-друг род са налице още в очерците и разказите на Петко Тодоров.

Преход към нов начин на писане, към нова тематика и проблеми представява, по всеобщо мнение, и по признание на самия автор, очеркът „Певец“. Темата за света на художника, за търсенията на твореца, започва още в тия години да вълнува писателя. Тя се чувства и в идилията „Ръка“, замислена в Берлин през 1899 г., но завършена и издадена в София през 1903 г. Тук главният герой, златар-художник, мъчително и напрегнато търси в себе си образа на ръката, която ще извае за една черковна икона като изкупление за живота на умиращото си дете. Както личи, опитът да се проникне в артистичния свят на художника тук все още е свързан с битовото, ежедневието, житейски трагичното. Същият характер, само че с вече по-други нюанси има и „Певец“. Идилията явно се отличава със своя автобиографичен характер и носи настроенията на писателя от ония тежки часове в Берлин, когато на границата между двата века, прокуден от родината, самотен, с чувство за неосъщественост и ненужност на изповядваните дотогава идеали, Петко Тодоров търси отдушник и спасение в катарзиса на „чистото творчество“, в света на естетизираните преживявания. Също като своя създател, главният герой на „Певец“ не само се чувствава „далеч от всички, защото всички го отделят някак си настрана и всички са вперили очи в него“, но и сред житейските неуспехи и разочарования също търси очистителната сила на изкуството, което ще превърне в творческа радост житейската му мъка, ще замени обществената безизходност с перспективата на художественото търсене. Сега ще бъде преживяно в идеален вид, под формата на мечта и творческа инвенция онова, което не може да бъде изживяно като социален идеал.

Някои идеалистически разбирания за живота, дошли по литературен път, ще започнат все по-често да се мяркат в идилията и разказите му. Впрочем една от тях — модерната тогава идея за пречистващата сила на страданието — звучи още в края на „Певец“: „Той се унесе в своите мечти — пише писателят за своя новооткрит герой — като да усещаше някакво наслаждение.“ Иначе, в тия първи идилии рисункът е твърде реалистичен. Тъгата на героя в „Певец“ не е стилизирана, а човешка, — това не е идеята за тъгата на самотника, а обикновено човешко чувство.

Характерно е, че именно „Певец“ става повод за първата естетическа среща на Петко Тодоров с кръга „Мисъл“. Младият писател, който дотогава вече е печатил няколко пъти в списанието, иска оценка на разказа от редакцията. И я получава. Тя е отрицателна. Показателно е, че крити-

ката на д-р Кръстев за тоя разказ се движи в рамките на реалистичната поетика. Критикът не излиза из кръга на изисквания за художествено майсторство, бележките му са насочени главно към психологическа оправданост в постъпките на героя и изразителност на езика. Кръстев дори изрично хвали реалистичния начин на изображение в идилията, т. е. тоя маниер на повествоване, при който „авторът не ни разправя, не ни говори, а ни рисува всичко; не ни дава описание на извършено събитие, а разтваря пред нас — в душевното състояние на героя — самото събитие, кара ни заедно с него да го преживеем“. Това говори на първо място, че по онова време групата около „Мисъл“ очевидно още не е оформена идейно и естетически, и второ, — че нейните привърженици по начало бяха възпитани в духа и традициите на реализма, че те не отхвърляха основните реалистични начини на изображение, а искаха само да насочат изкуството си към по-други страни на човешкото битие и преди всичко към човешкия духовен и емоционален свят. Тяхната беда и ограниченост бе в това, че вършеха това в много случаи, откъсвайки човека от социалните проблеми на неговото обкръжение, изолирайки го в неговия индивидуален свят, в артистичните му преживявания на самотник. В компенсация на това обаче те разработиха за пръв път в нашата литература психологическата лирика (Пенчо Славейков и особено Яворов), лиричната проза (Петко Тодоров), допринесоха за преодоляване художествените недостатъци на битовореалистичната литература, за увеличаване ролята на художествената условност и артистичното начало. Но обявявайки се срещу битовата литература, те постигнаха най-големи успехи, когато пречупваха своя начин на виждане и естетическите си концепции през преживявания, настроения и чувства, свързани с родната природа, родния бит и атмосфера. Врагове на тенденциозното изкуство, те сами ставаха тенденциозни, когато се опитваха да пренесат абстрактните индивидуалистични идеи, почерпени по литературен път от западни образци, в творчеството си. Това важи в различна степен — в съответствие с величината на таланта — за Яворов — през втория период на творчеството му, за Пенчо Славейков — в много от индивидуалистичните му творби. Отнася се то и за Петко Тодоров в известна част от идилияте му.

В идилияте на Петко Тодоров е легнал конфликтът между личността и обществото, между индивида и изостаналата инертна среда, между колектива и отритнатия и огорчен от него интелигент — ненамерил поприще за приложение на силите си, видял невъзможността за осъществяване на идеалите си, почувствувал горчивината от тяхната ненужност в даден момент. Тая колизия е колкото автобиографична, толкова и характерна за цяло едно поколение от онова време. Затова, макар и погълнат изцяло от амбицията да отрази родното и „вечното“ в бита и психологията на народа, Петко Тодоров явно не е могъл да не чувствава, че основното съдържание на конфликта, залегнал в произведенията му, засяга преди всичко социалната съдба на интелигенцията. И в едно писмо до Иван Кирилов от началото на 1901 г. той пише, имайки очевидно предвид главния герой и конкретния адресант на творчеството си, че ограничава ролята на художествената литература „към въздействие върху интелигенцията“.

Колко разпространен и типичен е бил тоя конфликт, колко дълбоко е засегнал средите на нашата интелигенция, говори и фактът, че можем да го срещнем в различни варианти у творчеството на съвременни и близки на Петко Тодоров писатели. Във „В полите на Витоша“ например Яворов е потърсил социалните и дори политически акценти на същата колизия.

Написана след „В полите на Витоша“, Петко Тодоровата „Змейова сватба“ представлява своеобразен лиричен и приказно романтичен пан-дан на Яворовата социална драма. И двете произведения засягат един и същ психологически конфликт, при която гордата, независима, самостоятелна личност се сблъсква с обществото, със средата, с околния свят. Един сложен комплекс от идеи и драматични преживявания носят Яворовият Христофоров и Петко Тодоровият Змей. Христофоров, по думите на едно от действащите лица от Яворовата пиеса, е политически романтик, който „боя се, утре ще се отдели от всички ни“; Змеят на Петко Тодоров е своеобразна модификация на един от неговите многобройни несретници, предрешен само външно в дрехите на митологическо същество. И Змеят, и Христофоров живеят в свят, който ги е отделил от себе си и който те не могат да приемат, свят, от който са се откъснали, комуто противостоят и който сам не иска да ги приеме. Разбира се, това сравнение е твърде условно — то засяга само най-общото идейно съдържание на двата образа. Доста блед художествено, създаден със съвсем други изразни средства, Змеят на Петко Тодоров съществено се отличава от Яворовия Христофоров. Но не за това става дума тук. При всички различия между двата образа има нещо твърде общо и то е характерно за идейните и художествени търсения на времето. Някои елементи от тълкуването, което дава д-р Кръстев на Петко Тодоровия Змей например, се отнасят в еднаква степен и за Яворовия Христофоров — те попадат в централното ядро на този типичен за онова време литературен герой. „Тоя образ — пише д-р Кръстев — е превъзмогнал не само Змея-хищник в своите гърди, но и чувствата и идеите на нашето човешко безсърдение, въплътено в цялата съвкупност на елементите на нашата култура, и се е издигнал до идеята и действителността на първобитната благодат, неограничавана от никакви догми на реалността и на действителността“. Тая мисъл разкрива социалното съдържание на образа, което съвременниците на Петко Тодоров и Яворов очевидно са чувствували. Тя говори от друга страна, за склонността на тия писатели да генерализират недостатъците на буржоазната цивилизация върху културата въобще. Тя сочи заедно с това и пътя, по който е вървяло бягството им от тогавашната действителност в света на тяхната артистична душевност, на острова на мечтите им — „неограничавани от никакви норми на реалността и действителността“.

Още в първите идилии на Петко Тодоров този проблем изниква с цялата си острота. Той пронизва и след това цялото му творчество. Ето, за-копняла по волност и свобода, неговата Калина от „Мечкар“, която носи в невярното си сърце любов по мургавия циганин, махва с ръка на хорски думи и майчини клетви и тръгва след мечкаря. Косьо от „Змейно“, наранен в първата си любов, бяга в балкана далеч от хората да търси цър от невярна болест и намира спокойствието и равновесието на душата си далеч от тях сред природата. Разделени от традиции и хорска ограниченост, двамата влюбени от „Над черкова“ оживяват в зелен бряст и тънка топола, които се прегръщат над черковния покрив и над зло-словните погледи на онемелите кръстове. Главният герой в „Гусларева майка“ — „кривоврат делия“ ходи странник по света, самотен, да дава радост на други, други да весели, сам радост да не знае. Бойко от „Несретник“ избягва от дом и роднини, защото дотегнало му е да гледа крамоли за делби и имоти. И не могат го от друми откъсна нито хубавите очи на Койка, нито патриархалната доброта на дядо Добри. Петко Тодоровите герои носят в себе си морални ценности и затова немарят за околната среда, която

не ги разбира и отблъсква. Но те щедро даряват на други онова, което имат. Гусларят от „Гусларева майка“ „вредом е драг и чакан, всички му се радват, пък и той всекиму душа и сърце дава“. Косьо от „Змейно“ лекува хората, когато реката приижда, селяните го търсят за помощ, защото „на молба лесно сърцето му омеква“. Богати и щедри натури, героите на Петко Тодоров носят белезите на романтично виждане и изживяване на света, дори със самия факт, че са отделени от другите, издигнати над тях. Понякога обаче отказът им да дадат, каквото имат или каквото искат други от тях, идва като сигнал за конфликта им с обществото, за бягството им в своя вътрешен свят. Това става в идили като „Негова син“, където проекцията на конфликта се извършва върху по-определен обществен материал. Петко Тодоровите герои се сблъскват с околната среда по всички линии и ѝ се противопоставят или се отделят от нея. И в обществените си прояви (както в „Нехранимайка“, където героят бива изоставен от масите, за чието добро се е борил), и в сферата на любовта, брака и личното щастие — навсякъде героите на Петко Тодоров отразяват конфликта личност-общество. Общо взето те бягат от обществените стъди и крамоли. Не е за тях вече това. Сърбал е тая лъжица някога синът на стария хайдутин дядо Мито от „Негова син“. Видял е и саможертвата на баща си, и мъките на майка си, и неблагодарността на обществото... И Петко Тодоров дори не подозира, че отказа на героя от обществена борба може да го доближи до еснафщината, до същото онова филистерство, което той органически ненавижда. Защото в такава диаметрална противоположност се бяха преобърнали нещата в съзнанието на бившия социалист и обществен трибун, че еснафско за него бе станало всичко свързано с материалния живот, с обществените и политически борби, а бягството от тях се бе превърнало в синоним на духовност.

*

Както се вижда, основният конфликт в Петко Тодоровото творчество се пречупва в разни аспекти и се осъществява в драмите и идилияте му чрез различни мотиви. Подялбата на мотиви при него се налага някакви от само себе си. Това бе забелязал още д-р Кръстев. „У никого — пише той — те (мотивите) не са тъй прозрачни и тъй ясни, тъй видимо напластени около един едничък централен лайтмотив, както в поетическото дело на Петко Тодоров.“ А всъщност причините за това са дълбоки: те са в новото отношение между естетическата и обективната реалност, което Пенчо Славейков, Петко Тодоров, Яворов се стремяха да установят в своето изкуство. Те не бяха по същество против реализма, но те търсеха да създадат изкуство, което се отделя и артистично извисява над предмета на изображението си. Тия нови акценти в естетическото им светоотношение отредиха не само по-особено мястото на личността в техния художествен свят, но породиха и една нова естетическа позиция (по-различна от позицията на техните предшественици) към такива важни моменти на националното самосъзнание като художествените традиции на народа и оценката на най-близкото му минало. Става дума за отношението им към фолклора като художествен образец и към нашата предосвободителска действителност като предмет на изображение. Това последното най-добре е изразил д-р Кръстев, когато обяснява защо в творчеството на П. Тодоров липсват мотиви от освободителната борба. Според него „възсъздаването на картини от тоя род не може да се чувства като естетическа действителност от едно поколение, което и в спомените и в катадневните си

впечатления живее все още под кошмара на същите тия страдания“. Теоретикът на „Мисъл“ можеше да приеме и оправдае използването на този материал само в „Кървава песен“, където художникът със своето „висше изкуство“ е преодолял съпротивлението на близкия спомен, издигайки се над него. На практика това значеше освобождаване миналото от конкретно историческото му съдържание и приспособяването му към модерни идеи. За Вазов и неговите по-възрастни съвременници близкото минало бе непосредствена реалност, жив спомен, неразделна част от настоящето. За Пенчо Славейков и другарите му то бе вече само литературна тема, художествен материал, който трябва да се тълкува и може да бъде подлаган на най-различни интерпретации и обяснения. За първите то говореше само по себе си; най-важното за тях бе как по-пълно да изобразят това, което е било. За тях художественото изображение се заключаваше в предаване смисъла, който събитието носи само по себе си. За Пенчо Славейков и неговите другари то бе само художествен мотив, който подлежи на преосмисляне, на „трансформиране“, на смесване или съпоставяне с редица други елементи, на привнасяне в него съдържание, взето от други периоди или епохи.

В историята на нашата литература-кръгът „Мисъл“ бележи нов момент и с отношението си към народното творчество. За тях то не е образец за подражание, както за Козлев, Жинзифов, ранния Петко Славейков, Л. Каравелов (в поезията му), нито етап, който трябва да бъде преодолян, както бе за Петко Славейков и Ботев. Съществуват няколко момента в отделянето на нашата нова поезия от фолклора, в „усвояването“ му от нея като най-значителна поетична традиция на народа ни в използването му вече за нови естетически цели. И Козлев, и Жинзифов, и ранният Петко Славейков подражават на народната песен, не винаги могат да се отделят от нея, използват я извътре, стремейки се да се изтръгнат от нея и да изявят известна поетическа субективност. Ботеви Петко Славейков се опират на народното творчество като песенна традиция, за да го преодолеят като естетика и светоотношение, давайки израз на ярка творческа индивидуалност. Но и за първите и за вторите то е една много жива форма на художествено мислене, в която трябва да кристализират чертите на индивидуалното поетично творчество. За Пенчо Славейков и неговите другари то е вече художествена национална традиция извън тях. Към нея те пристъпват отвън, като към източник на художествени теми и сюжети. За тях вече е завършен процесът на превръщане народното творчество от жива поетика във вечно жив източник на теми, мотиви, изразни средства, които трябва да бъдат взети, съживени, освежени, преосмислени и отново използвани. Нашата литературна наука засега не се е занимавала с тия различни етапи в отделянето на личната поезия от фолклора и в усвояването му от нея. Но Пенчо Славейков ги бе забелязал у европейската поезия — в различното отношение на европейските поети към народната песенна традиция, на която са задължени. Той говореше, че шотландецът Бърнс е „възмогнал народната песен“ (което при спазване на всички мащаби може да се каже у нас за Ботев), а у Гьоте и Хайне „виждаме възмогване чрез нея“ (което при спазване пак на всички исторически условности отговаря на отношението на самия Пенчо Славейков и неговите другари към фолклора).

Разбира се, всичко това не значеше, че и тогава не можем да срещнем друго отношение към народната поетика, какъвто бе например случаят с някои стихотворения на Кирил Христов. Но именно случаят с Кирил Христов говори най-ясно за едно ново отношение към народната поезия,

за новото ѝ място в естетическото съзнание на съвременника. Кирил Христовата „Самодивска китка“ бива остро критикувана именно защото една подобна близост до фолклорната традиция е невъзможно да се възприеме като нейно продължение, а само като „мистификация“ на фолклора. В ония години вече е твърде късно да се подражава на народната песен, като се „облагородява“ тя с някои елементи, взети от личната поезия. Движението на естетическия процес е тъкмо в противоположната посока. Личното поетично творчество е разрушило народнопесенната поетическа система и е взело от нея само отделни елементи. Пенчо Славейков направо го е казал, упреквайки сърдито Кирил Христов, че „пощи народната песен“, вместо да се вживява в нейния дух и „да възприема от нея известни художествени похвати, та след това вече да внесе нещо от своя поетски темперамент“. Изобщо със спомена за предосвободенската действителност и с фолклорната естетика ставаше това, което се случва с всеки исторически материал, когато трябва да бъде използван от нова епоха с ново историческо и естетическо съзнание. Те се превръщаха в художествен „реквизит“ — така както древногръцката митология се бе превърнала в художествен реквизит на мотиви и теми за елинското изкуство и както самото елинско изкуство щеше да се превърне по-късно в извор на теми и мотиви за модерна литература и живопис.

Но превръщането на едно живо минало, на една активна поетика в традиция, в материал за изкуството е продължителен процес. Тоя материал се подготвя, приспособява, „шлифова“ в резултат на дълга литературна обработка. Нашите писатели от „Мисъл“ нямаха предшественици в тая работа. Затова и отношението им към тоя материал е често пъти умозрително, абстрактно, тезисно, подчинено на някоя обща, неродена в художествена форма идея, която тепърва ще търси художественото си рухо.

Оттук и своеобразната роля на литературните мотиви у Петко Тодоров. Понякога той може да построи цяла идилия върху някакъв отделен предмет, например върху един барелеф, какъвто е случаят с „Борба“. В много от идилията и драмите му могат отчетливо да бъдат разчетени отделни мотиви, взети от народната песен. В „Страхил страшен хайдутин“ например се чувства ясно мотивът за хайдутина, който иска да умре с чиста дреха и на бесилото ризата му да се белее. В повечето от произведенията на Петко Тодоров обаче тия мотиви са обединени от главната му идея и от духа на основната колизия, която отразява творчеството му — конфликта между личността и обществото, между индивида и колектива, между свободата на отделния човек и ограничаващите норми на една закостеняла среда. Носители на тоя конфликт са повечето от неговите герои. Но животът, от който Петко Тодоров взема своя сюжетен материал, не познава тоя конфликт; той е прошумял под крилото на тиха патриархалност. Тук личността не се откроява така ярко, но и обществото не е тъй враждебно на нейната същност. Дотогава в нашата литература този жизнен материал не е обработван от тоя аспект, който Петко Тодоров търси у него. Битовото и социалното са били основната доминанта, която е определяла художествените възможности на тоя материал. Сега Петко Тодоров, макар да не го взема направо от живота, а чрез народното творчество, се стреми посредством него да покаже индивидуалния бунт на личността. Самият материал е чужд на тоя бунт, в ръцете му той някак си се противи на една подобна трактовка. Може би и затова Петко Тодоров не всякога умее да изведе докрай поетичното обобщение, което търси, да се извиси до символа който иска да внуши, пресъздавайки картини от бита и душевността на

нашата патриархалност. Случва се така, че понякога у него обобщенията или се откъсват от материала, от сюжетната тъкан, или пък твърде много остават свързани с него. Много често, въпреки индивидуалистичната същност на характера си, неговите герои са здраво приземени към бита и материалния живот. Зад много духовни движения на Петко Тодорови герои ясно личи тяхната „житейска база“. Сред закостенелостта на нашия патриархален бит те негодуват, надигат глас на протест. Пътят от чисто битовата атмосфера до поетичното и идейно осмисляне на тоя протест Петко Тодоров трябва да извърви във всяко свое произведение. В това е своеобразието на неговия начин на писане. И тоя път не всякога е лек за него. Търсейки обобщение в своите идилии, той не винаги успява да осъществи достатъчно свободно и художествено ефектно прехода от битовото към поетичното. Това дава своеобразен отпечатък върху стила му, прави стилно нехомогенни или незавършени идилияте и драмите му. „Змейова сватба“ например се състои от две действия, от които едното изцяло е издържано в битов план, докато другото носи определена лирична линия.

Любопитен пример в това отношение предлага и „Невеста Боряна“. Началото на пиесата има битов характер. Но ето, мярка се образът на Никола и ни се загатва, че това е личност, която носи огромна енергия, у която постоянно нещо „се плакне“ и гори отвътре. После научаваме, че енергията си той иска да възплъти в бъчварските си изделия, че мечтае за кралитарковска бъчва, през която да тече цяла река. Тук за пръв път ни докосва чувството за несъответствие между огромната и неспокойна сила, която носи героят и дребното поприще, което му е предоставено за нейно приложение. Очевидно имаме работа с художествена условност, „заявка“ за един търсен символ. Но той до края не успява да се изяви художествено. Героят разглежда целия свят като една бъчва, в която човек е задължен да живее затворен, където като шира кипи и прекипява, мъти се и се избистря виното на живота; а той иска да си направи друга, своя бъчва. И ето че отново се сблъскваме с обикнатия и основен Петко Тодоров мотив за копнежа на човек да излезе от света, който го заобикаля, да напусне кожата си и да потърси нови, далечни и незнайни жизнени хоризонти. И той е изразен в един образ, взет от битовия свят на героя. Петко Тодоров е скочил от конкретното желание на бъчваря, който иска да строи кралитарковски бъчви, към копнежа на несретника, желаещ да излезе извън кожата си — от битовия образ към големия символ — без да може да ги свърже органически. Затова символът си остава само един литературен образ. Не може да ни убеди авторът, че тая накупяла сила на Никола се излива в страстта да се правят бъчви. Зад тая страст не стоят по-дълбоки вътрешни движения. А оказва се, че Никола трябва да ги има. Това е недоволството от околния свят, нежеланието да се живее в него. Но те нямат нищо общо с бъчваря. Той би могъл да бъде всякакъв друг, а при последна сметка си остава един Петко Тодоров несретник. От занаята му, който го свързва с живота и бита, прави го до голяма степен конкретен образ, а не абстрактен несретник, е взет само поводът за красивия образен символ, който разглежда живота като затворена бъчва. Извел тоя символ, Петко Тодоров изглежда е почувствувал, че се отделя от реалните възможности, които му представя материалът, че нарушава битовия характер на пиесата с твърде далечни абстракции, защото веднага е побързал да се върне към битовата основа на действието. Енергията пак се възплъщава в бъчварски проекти, символът се връща към бита: Никола мечтае да направи такава бъчва, в която ще побере виното от цял един гроздобер на селото. И напразно Петко Тодоров се

опитва да спаси и запази в това изказване на героя някои поетични алюзии и акценти от предишния символ; те звучат произволно, принизено или насочват мисълта в други насоки, пречейки на образа да се центрира около една страст. След като сме видели Никола като човек, който кипи от енергия, виждаме го като несретник, не можещ да се примири с живота около себе си; след като сме открили у него амбициозния занаятчия, който копнее да направи това, което други не са правели, изведнъж откриваме артиста от индивидуалистичен тип, който иска да разполага с радостите на хората и да обърне живота наопъки, всекиго от кожата му да изкара. Но двамата са твърде „отделени“ един от друг. Така Петко Тодоров се движи между битовото и символа, неможейки да намери винаги точни пропорции между тях.

*

И тук идваме до ред твърде важни, но и много замъглени проблеми на своеобразното Петко Тодорово дело: за съотношението между поета и белетриста в неговите драми и идилии; за жанровата определеност на произведенията му; за характера и своеобразието на героите му; за начина, по който изобразява човека.

Петко Тодоров не изследва душевни преживявания. Той описва само отделни състояния на духа, настроения на своите герои, спира се върху единични, определени черти на характера им. Това са ония черти, които се проявяват в конфликта с колектива — чувството за самотност, бунтът на гордата личност срещу закостенелостта на средата, жалбата по загубена волност и младост. Но дори когато строи образа върху една черта, характерът не изпъква ярко, индивидуализирано, а се стапя в настроението, като негова функция. Това придава не само лиричен тон на повечето от идилияте, но и романтичния колорит на образите, които ги населяват. Петко Тодоровите герои не са реалистични характери в обикновения смисъл на думата, нито белетристични образи в жанровия обем на това понятие. Тяхното развитие се извършва в рамките на едно повестуване, където фабула и сюжет не винаги играят първостепенна роля; и разказът се развива не по логиката на техните характери и индивидуалности, а по желанието на автора. Затова твърдението, че Петко Тодоров е психолог, анализатор на човешката душа, е повече от неточно. То не държи сметка за своеобразието на онай душевност, която той анализира, за определените и съвсем ограничени, по принцип изключителни душевни състояния, които го занимават. Наистина интересът му към човешката душа го води в някои редки случаи до анализи, в които може да се намерят следи от предаване душевното състояние не като резултат, а като процес. В редица идилии (като „Несретник“, „От прозореца“ и др.) той успява в някои моменти да надзърне в простата и добра душа на тия несретни самотници, да ни облъхне с душевната атмосфера на техния суров, по детски скръбен и безпомощно непрактичен живот, съумява да ни залута зад каменните стени на тяхната тиха и доброволна самотност. Това е единственият психологически тип, в душевния свят на който той може да навлезе по-дълбоко, психологическите преживявания на който може да ни даде по-отблизо. Тоя психологически тип е нещо като лиричен герой на творчеството му — той „изразява“ автора, основното му отношение към света. Извън него всичко останало се разтапя в едно настроение.

Определени белези на лирично-романтична изява носи цялото творчество на писателя. Стремещът към нещо непознато и далечно, издига-

нето на героя над средата водят Петко Тодоров до сюжети, ситуации и конфликти, познати ни от романтичната поезия. В „Змейова сватба“ например той плътно се доближава до романтичния мотив, разработван от поетите на разни времена, за змея-демон, отритнат от хората и облагороден от любовта. В „Страхил страшен хайдутин“, „Змейно“ и др. той кръжи около известната романтична идея за лечебната сила на природната красота, като нов, друг свят, противоположен и враждебен на света на човешката дребнавост и закостенялост. Така писателят се докосва до общочовешки проблеми, вълнували от векове човечеството. Ето, неговият герой се пържи в собствената си кожа, не може да излезе от тесните рамки, които закостенелият живот му е наложил. Не е ли това проблемът на Хамлет, на Фауст, на Дон Кихот — проблемът на силната и свободололюбива човешка личност, понесла цялата красота и устрем на своето време, без да може да се примири с неговата исторически ограниченост. И съвременен колко далеч е Петко Тодоров от тях. Защото той и другарите му бяха зависими не само от личните си възможности, но и от общото състояние на нашата художествена литература.

Към това трябва да прибавим и стремежът на Петко Тодоров да търси емоционален път към разкриване на героите си, да ги рисува в няколко ограничени на брой, но подчертано лирични духовни настроения. Всичко това издава у него лирик, който не рисува типове и характеристики, а иска да изживее и изчерпа емоционално всички нюанси на едно духовно състояние. Това е не само жанрова склонност у него, но особеност на художествения му мир, пълен с много проблеми и с твърде ограничен брой живи хора и духовни състояния.

Романтичното обаче е останало повече в замислите и идеите на автора, в неговото предварително отношение към света, отколкото в живата художествена тъкан на идилияте и драмите му. То не се е превърнало в художествен факт, не се е разгърнало в образи, останало е предимно художествена концепция, а по-малко художествен резултат.

Различните степени, в които се удало на Петко Тодоров да съчетае романтично-обобщаващото начало с реалистично-битовата основа на своите идилии, са се отразили и на жанровия им облик. Под общото название „идилии“, което той употребява доста условно, се крият значителни стилни и жанрови различия. Тук може да се срещнат и импресионистично написани „стихотворения в проза“ и бегли скици, които създават настроение и атмосфера, изправят читателя само за миг пред една човешка съдба и го оставят после в размисъл над нея („Когато кокчето цъфне. . .“); други пък напомнят тежки, малко старинни, жанрови картини върху кованото сребро, по които играят случайни отблясъци на весело настроение („Епилог“). Тук ще срещнем автори замисли, виждания и идеи, предадени върху исторически, митически или библейски мотиви („Цар Симеон“, „В сянката на Назарянина“, „В Гетсиманската градина“, „Райският ключар“ и др.).

Всички идилии на Петко Тодоров могат по своите жанрови и стилни белези условно да бъдат разделени на две групи: идилии със сюжетно-белетристичен характер и други, у които преобладава лирично-експресивното или символно-метафорично начало. Идилии като „Нехранимайка“, „Негова син“, „От прозореча“, „Спомен“, „Мечкар“ имат фабула и сюжет и са изградени върху принципа на белетристично повествуване. И макар да не познават контрапункталната структура на обикновения кратък разказ основна форма у тях е белетристичната нарация. В ония от тях, където писателят е останал при непосредственото впечатление, при лиричната импресия, силно се чувствава

чистотата на човешките чувства, ободряващият полъх на родната природа („Сенокос“, „Когато кокичето цъфне“). Това са малки откъси с неоспорими поетични качества. Те ще представляват П. Тодоров във всички христоматии на литературата ни. В друг план са изградени идилии като „Орисници“. Тук лиричното начало е не само преобладаващо, но и водещо. То често заменя отчасти или изцяло сюжета. Белетристичните изразни средства отстъпват пред лиричните. Речта става емоционално-наситена и ритмично-раздвижена. Засилва се стилизацията на езика и образният материал. Ето например една от най-характерните в това отношение идилии — „Гусларева майка“. Повествуването привлича вниманието най-напред върху съдбата на майката. През нейния поглед, през нейното майчино чувство ще бъде пречупен разказът за нейния син, гусларя — делия и несретник. И затова с нея е започнал авторът „... В тази къща баба Гена млада булка е дошла, шетала е на свекър и свекърва, деца родила и отгледала; отгук мъж на онзи свят изпроводи...“

Но когато веднага след горния пасаж трябва да пристъпи към образа на главния герой Нено-гусларя, който носи основната му концепция, неочаквано, както преди нахлуването на основен музикален мотив, Петко Тодоров прави речта на идилията по-ритмична и стилизирана; в повествуването прозвучава един емоционално-ритмичен курсив, който сигнализира навлизането на главната тема, подчертава я и я подготвя със средствата на поезията: „Най-малкият ѝ син божем снаха щеше да ѝ доведе — да има кой очи да ѝ затвори — ала кривоврат делия не рачи къща да храни. Сви гусла под мишца, крейна глава и пощуря гурбетчия по света... Жив ли е умрял ли е — не знае, нито пък той я знае...“ Това не е още ритмична проза. Това са само няколко ритмично-синхронизирани такта, които ще организират вниманието на читателя. Ето, те ще се явят малко по-долу, когато, отклонил се по съдбата на майката, авторът ще трябва пак да се върне към образа на сина ѝ. „... Цял ден вик, закачки, врява. Цял ден никой не мирясал...“

Водещото лирично начало преобладава и в ония идилии на Петко Тодоров, които са изградени върху образносимволна метафора с материал, почерпен от народното творчество („Над черкова“ и др.). Те са най-характерни за писателя. Но това не значи и най-силни художествено. Тук се сблъскваме с едно ярко несъответствие при оценката на съвременници и потомци. Точно идилии като „Една“, „Над черкова“, „Слънчова женитба“, които ни поразяват със своята преднамереност, с робуването на една умоизпителна идея, с мъчителното усилие да се възведе битовият образ до романтичен символ — тъкмо тези идилии са правели най-силно впечатление на съвременниците на П. Тодоров. Прелиствам спомени на Петко Росен и Мих. Кремен, писани десетилетия след това, и виждам как хората от това поколение и днес не могат да се отърсят от масовата естетическа психоза, от литературния мит на своето време. Чета един Яворов анализ на Петко Тодоровата „Една“ в едно писмо до д-р Кръстев (Яворов, Избрани съчинения, 1960, 5 т.) и чувствавам как големият поет се колебае между всеобщия възторг от този род идилии и неподправеното усещане за недостатъците им, за да дойде накрая до верния (макар и не формулиран ясно извод), че Петко Тодоров не успява да се издигне в романтичните си обобщения над битовия материал.

Тоя парадокс не се нуждае от обяснение. Той само говори, че тоя род Петко Тодорови идилии са отговорили на известна нужда на времето. И това е, струва ми се, жаждата на една млада литература и на един неукрепнал още

литературен вкус за философски обобщения, за художествен размах, за мисловна дълбочина. И още нещо: при един такъв своеобразен развой като нашия понякога търсенето на новото може да бъде взето за самото ново, естетическата или обществена актуалност на темата да замени самия художествен резултат, доброто намерение — осъществяването му.

Разбира се, горното деление на „белетристични“ и „лирични“ идили е твърде условно. В наследството на писателя има редица повествователни откъси, които не могат да бъдат причислени нито към един от двата вида; в тях лиричната експресия се редува и смесва със сюжетното повествуване. Такава идилия е например „Мечкар“. Но и тук Петко Тодоров не е обикновен разказвач. Както вече казах, никоя от неговите идили няма структура на къс разказ. Навсякъде повествоването е обогатено от ярка субективна струя. Но на Петко Тодоров принадлежи заслугата, че е един от първите в художествената ни проза, които се опитаха да нарушат традициите на класическата нарация, да въведат повествователната ретроспекция, пречупвайки описанието през вътрешния свят на героя, съединявайки образа на героя и образа на автора в приглушения лиричен тон на разказвача. От „обективната“ описателна проза той неусетно и леко намира преход към субективните преживявания на героя. Ето например в „Мечкар“ Калина е дочакала своя многоочакан любим; научила, че циганинът е дошъл, тя хуква към село да го зърне. Петко Тодоров спокойно и съвсем „отчуждено“ описва селото в тия работни летни часове: „Селяните бяха още зареяни по полска работа и сам-там по дворища се мяркаха малки деца, не можле и те да отидат да къпят мечката, — когато Калина влезе в село. Тя нищо не виждаше. Като в сън профуча край вратници и плетища, зави по поляната, влезе у тях и чак тогаз се опомни“. И тук разказвачът веднага променя зрителния ъгъл, заговаря с развълнувания глас на героинята, въвежда ни във вълнението ѝ. („Ами сега? Защо побегна. . . Цяла година го мисли и чака, пък когато дойде — побягна. От що се страхува? Сега той ако не я потърси и отmine. Пък ако я отmine, тя ще го настигне и ще върви с него дето ѝ очи видят“). И след това се връща отново към спокойното обективно и безлично повествуване: „Калина извърна поглед към отворените прозорци, майка ѝ не се чуваше в къщи. Баба Цена беше слязла долу на реката да пои бостаня.“

*

И драмите на Петко Тодоров се различават една от друга по стилните си белези. „Невеста Боряна“, „Страхил страшен хайдутин“ и особено „Змейова сватба“ (във втората си част) носят все още черти на драматизирани идили. Основно в тях е лиричното преживяване, при което на сцената се изнасят не толкова сблъсквания на характери и страсти, колкото далечни лирични отгласи от тях. Други от Петко Тодоровите пиеси като „Първите“ и „Зидари“, ни изправят лице срещу лице с конкретните преживявания на враждуващи страни. Общо взето, не може да не се забележи, че в драмите си Петко Тодоров изнася на преден план и акцентува пак основните проблеми на своето творчество. И тук централни са въпросите за свободата на личността и тиранията на обществото („Змейова сватба“, „Зидари“), за волността и принудата, за окрадената и отиваща си младост и лична свобода („Гюргя самодива“, „Страхил“). Но заедно с това те са поставени в по-широк обществен план. И тук авторът обикновено не излиза из сферата на моралните проблеми, в чийто обсег предимно се движи, когато решава въпросите, които го вълнуват. Но сега тия проблеми са изведени от по-разнообразен

жизнен, исторически и социален материал, открити са върху по-изразителен и богат фон, усложнени са от исторически и социални обертони. В „Зидари“ напр., където Петко Тодоров дълго блуждае около основната си идея, без да може окончателно и докрай да си я изясни (не случайно над тая драма писателят най-продължително работи и често отново се връща към нея), той все пак е успял да свърже с интересен материал реализацията на основния си замисъл и на една от любимите си идеи: както всичките му идилии, и тая драма се движи в сферата на алузии и намеци около въпроса за личната жертва и общественото добро, общото благо и обществения егизъм, колективната и лична вина в общия „грех“, допустимостта на престъплението, което се прави „за общо добро“, границата между жертвата, която се откъсва от сърце, и престъпление, което се върши в името на обществото. Всички тия проблеми, както личи, са твърде близко до тематиката и идейната проблематика на Петко Тодоровите идилии и заедно с това, съвсем очевидно е — те носят много по-значителна обществена определеност. Това тяхно обществено значение е тъй осезаемо, че днешният режисьор явно би могъл да намери и постави сред тях някои съвременни акценти. Защото сам Петко Тодоров не е успял да стори това — не е могъл да открие основните звена сред всички тия алузии. Затова пък зрителят ще намери в драмата му подходящата атмосфера и колорит, сред които да почувствува тия проблеми. Писателят е събрал своите герои на кръстовището, където се срещат различни епохи и фактори, определили съдбата на народа, светоусещането и националното му мислене: това са религията, националното чувство и индивидуалното самосъзнание. Тия три фази, през които минава самоосъзнаването на много народи, Петко Тодоров чрез сюжета на драмата е събрал в един миг. Неговите герои се опитват да намерят опора и спасение в религиозната традиционност; черпят сила и чувство за себеутвърждение от победата си в борбата с турците и търсят пътя към свършена лична свобода, отхвърлила опека на религиозни и патриотични традиции и доктрини (Христо, Рада). Така, Петко Тодоров е напластил един върху друг в сюжета на пиесата три слоя от духовното развитие на народа ни, от историята на неговото самосъзнаване и самоутвърждаване. Религиозно-традиционният фанатизъм, патриотичният ентузиазъм и копнежът за лична свобода се срещат у различни герои от една и съща пиеса, а идват от различни периоди от миналото на народа. Затова, минавайки през тия три анахронично смесени пластове, оглеждайки от равнището на всеки от тях проблемите, които го занимават, Петко Тодоров естествено не е могъл да им намери отговор, нещо повече — сред тяхното обилие той не е успял да постави някои по-определени акценти. Но затова пък основният социално-психологически фон на тая проблематика е разширен и раздвижен, разширена е и обществената, и историческата рамка на действието.

Изобщо драмата е дала нови и неподозирани възможности на нашия писател. Сега той може да си позволи да разпреди между двама герои чертите на своя любим несретник, за да ги противопостави едни на други, да ги огледа „отстрани“ и да ги прецени по-добре. Така е постъпил той в образите на Дончо и Христо в „Зидари“. Сега може да си позволи да построи драмата си върху противопоставянето на два успоредни диалога, на две двойки съдби, както е направил в „Страшил страшен хайдутин“. Тая едноактна пиеса би останала един съвсем статичен разговор между двама души, чиято младост е ограбена, а животът им безвъзвратно отшумял, ако не беше „междинния“ диалог между Калина и Лудо-Младо, даден сякаш между другото,

в паузите, но протичащ успоредно с основното действие, контрастиращ с него и отселящ го. Той именно превръща „Страхил страшен хайдути“ в тъжна и същевременно житейски оптимистична драматична поема за изпепелената младост, за загубената сила, за отлетялото щастие и същевременно — за вечната жизненост и непреодолимост на любовта и младостта, които като феникс изникват от пепелта така, както край изпепеленото гнище на Милканината и Страхилевата участ се ражда волната любов и цъфти дръзката младост на Лудо-Младо и Калина — нехаещи за нищо и знаещи само себе си. Винаги любовта започва както при Калина и Лудо-Младо, сякаш иска да каже Петко Тодоров — и често, много често завършва като при Милкана и Страхил, и в това има и житейска мъдрост и невъзвратимост, и трагизъм и жизненост. А в тоя трагизъм и в тая жизненост е красотата и мъдростта на живота. . . Тук не е трудно да се уловят тонове и интонации, които предвещават, макар и отдалеч, нещо от бъдещия Йовков. Но тук не е трудно да видим и как стихийно Петко Тодоров се домогва до някои обобщения, до едно светоусещане, не съвпадащи със заетите по литературен път философски концепции. Това светоусещане издава повече меките черти на един човешки характер, отколкото идейните стремежи на една писателска амбиция. Това възприятие на света е топло и жизнено, мъдро и уравнивено, обогатено от една постоянна лирична струя, която го прави поетично и същевременно — пасивно.

Някои автори са склонни да тълкуват това значително разширяване на общия поглед върху света, което носят драмите на Петко Тодоров, в твърде социологичен план. Жертва на неизживения грях на социализма най-често става драмата „Първите“. Тя е една от последните (поне най-късно доработвани) пиеси на Петко Тодоров. Имено тя показва колко много е разширил той терена си като писател в областта на драматургията и същевременно колко здраво стои тук върху оная проблематика, която го вълнуваше още от началото на века — търсейки вече решението ѝ в различни посоки. Редица автори най-често виждат само първата част на тая истина, абсолютизират я. И неочаквано и невярно „Първите“ се оказва само една стопроцентова социална драма, чието действие се развива в строго определени исторически рамки. А това съвсем не е така. И в нея, както в „Зидари“, имаме смесване на различни исторически планове, на различни етапи на социално мислене. Но тук това смесване е много по-отчетливо и, което е най-важното, играе определена художествена функция, разкрива ни възможностите на един нов за нашата тогавашна литература начин на отражение на действителността, несъвпадащ с формите на класическия реализъм, който търси да изобрази живота в непосредствените му видими форми. Наистина на пръв поглед пиесата съдържа редица конкретни белези и исторически събития от времето преди Освобождението, когато еленските чорбаджии са владеели почти като самовластни феодали селяните-колибари от целия край, и са играели ролята на посредник между тях и турците. Отразен е не без трагични нотки и залезът на старото чорбаджийство (края на пиесата), и моменти от социалната борба и протестът на някои селски и занаятчийски слоеве през Възраждането. Срещат се и характерни битови картини на онова време. Както и някои от другите пиеси на Петко Тодоров („Зидари“ напр.), „Първите“ представлява поредица от интересни и колоритни мъжки типове, които заедно с някои ярки национални черти носят до известна степен и атмосферата на онова време. И все пак, нито с проблематиката на оная действителност, нито чрез анализ на икономическото

състояние на еленската рая, така както е дадена в пиесата, не би могло да се изчерпа цялото ѝ съдържание. Напротив — то едва оттам започва. Историческите факти тук са само нова, историческа основа, върху която Петко Тодоров проектира съвременните му проблеми. Подведени обаче от тая основа, някои изследователи тълкуват пиесата изцяло в исторически план, така като че ли извън историческото ѝ съдържание няма нищо. А именно в това, което е извън „историческото“ съдържание на пиесата и в анахроничен контраст с него е целият Петко Тодоров с идеите си, с отношението си на художник към действителността. Това не е пиеса за джумфура (бунта на колибарите и еснафите) през 1856 г. в Елена. Не случайно сам авторът се е отказал от това първоначално заглавие. Това е пиеса за „първите“, това е драмата на „първите“, ония, които самотни и неразбрани, цял живот трябва да се борят, за да проправят път на идващите след тях и да станат с трупите си мост, по който те ще минат. Това е стара любима тема на Петко Тодоров, тоя път чрез някои слаби намеци (в самото заглавие и на отделни места в пиесата), свързана като че ли с идеята за саможертва. Въсъщност в тая си драма Петко Тодоров осъзнава и изнася на преден план основния проблем на своето творчество — въпросът за ролята на интелигенцията в обществения живот и социалните борби. Носител на тая тема е даскал Димитър, образ, на който авторът е дал нещо от себе си.

От съпоставянето на някогашната история в Елена и съвременните асоциации и алюзии, които пиесата буди, се раждат широки обобщения. Еленските колибари и целият еснаф са се вдигнали срещу старите чорбаджии, които трябва да си вървят, защото времето им е минало, защото са управлявали по начин, който вече е нечестен и несправедлив, защото са изцапали ръцете си с кражба на народно благо. Петко Тодоров, който сам е влязъл в литературата с едно поколение, воюващо непримиримо срещу старите традиции, Петко Тодоров, който сам е дошъл със самочувствието, че има кого и в името на какво да смени, тоя Петко Тодоров тук очевидно е завладян от патоса на смяната на генерациите, на преодоляването на старото. Но той не бърза да вземе страна, да изрази симпатии, защото се стреми към обобщения, защото го вълнуват изводи, много пошироки от простото отхвърляне на старото. Той ще се опита да бъде справедлив и обективен и към двете страни. Чорбаджиите си отиват. И така трябва да бъде. Той не е премълчал нито един техен грях. Посочил е цялата етична и социална несъстоятелност на съществуването им като класа. Но заедно с това си отиват и хора като чорбаджи Петко, носещи при цялата си ограниченост, редица нравствени и човешки достоинства, които, за жалост, трябва да загинат. От друга страна, младите идват, защото носят един по-съвършен ред и правдата е на тяхна страна. Но те нямат никакъв опит в управлението. А се оказва, че и те, както всички хора, могат да се възгордеят и да се откъснат от ония, с които до вчера са се борили, че и между тях има люде като Ганчо Куката, които са склонни да използват властта само за свое благо. И тук Петко Тодоров вмъква лица и картини, които нямат нищо общо с времето, от което е взел сюжета си, а са изведени направо от неговата съвременност. Във второ действие напр. той е устроил едно цяло изборно събрание, истински политически партизански митинг, от рода на тия, които герон като бай Ганьо, правеха у нас през 90-те години. А Ганчо Куката с безскрупулното си политиканство, с примитивната си демагогия очевидно носи редица черти на знаменития Алеков герой. Явно е, че Петко Тодоров преследва по-други цели от простото драматично пресъздаване на джумфура срещу еленските чорбаджии

в 1856 г. Той всъщност рисува своята съвременност и от съпоставянето между нея и някогашната действителност, от общите им проблеми и от техните прилики се стреми да изведе някои обобщения. Наистина той не е достигнал до една философия на властта, защото нито силата на обобщението му, нито конкретните му задачи биха му позволили това. Но все пак, той се е домогнал до доста широки изводи, които водят пряко към конкретната му цел; писателят е видял, че при смяната на властта в класовото общество историята избира от двете беди обективно по-малката, че при такива резки политически и социални трусове, каквито познава нашето общество, властта преминава често в ръцете на случайни и безскрупулни хора като Куката. И тук, понеже отдавна е загубил контакта си със социалистическото движение и се е заангажирал вече с отказ от социалистическите идеи, единствените идеи, които можеха да му помогнат, той търси изход от злото и решение на проблема чрез вмъкването на интелигенцията като духовен вожд, като арбитър на класовите разногласия, като уравнивяваща сила на класовите битки. Това е една илюзия, любима Петко Тодорова илюзия, чийто носител в драмата е станал даскал Димитър със своя стремеж да застане над борбата на чорбаджии и еснафи. Самият даскал Димитър носи мекотата на характера на своя създател и е чужд на никаква особена категоричност в извята на своето веруу на надкласов арбитър и духовен водач. Отначало той доста е люшка и колебае между противоречиви съждения. Склонен е да помогне на ония, които имат нужда от светлия му ум, но когато те го отхвърлят след скарването му с Куката (сцена прозрачно илюстрираща отношенията между интелигентината и байганьовските управници от времето на Петко Тодоров), той е готов да се откаже от тълпата. Във второ действие той стига до максима, диаметрално противоположна на прочутата Ботева мисъл за съдбата на народния борец: „... Който за народа стане, делът на Пшесмицки му е отреден“. Във всеки случай Петко Тодоров е осъществил своята идея, като оставя до края на борбата даскал Димитър извисен над двете враждуващи страни и го прави техен уважаван и всепризнат арбитър. По тоя начин той е декларирал своя възглед за мястото на интелигенцията в обществения живот и социалните борби у нас. В скоби казано, в тоя възглед е изворът на аристократизма на Петко Тодоров и неговите другари. Тоя аристократизъм е интелигентски. Той извираше не от съзнание за стара родовитост или класов произход, а от чувството за лично превъзходство и нравствена погнуса пред парвенюта от рода на Куката. Тоя аристократизъм внасяше една своеобразна черта в светоусещането и в обществената практика не само на Петко Тодоров и другарите му, но и на редица големи интелектуалци от онова време като Алеко Константинов, Боян Пенев и др. . .

Ако трябва сега да се върнем отново към творчеството на Петко Тодоров, не може да не отбележим, че именно тук, по повод на „Първите“ идваме отново до въпроса за отношението между минало и настояще в естетическата концепция на писателите около „Мисъл“, за естетическата реалност в техните произведения като свободна смес от „някога“ и „сега“. Класическият реализъм рисува действителността такава, каквато е, в нейната историческа определеност и конкретните ѝ форми. Той търси дълбочината на своите житейски обобщения в самия материал, с който борава. Рисувайки действителността в непосредните ѝ форми, той разкрива и намира своите обобщения. А тия форми на изображение, към които се обрнаха писателите около „Мисъл“, допускаха и често изискваха смесването на различни исторически действителности в самата тъкан на художествената

творба. От това смесване се раждаха нови акценти, непознати възможности. Самото съпоставяне като огниво от кремък изтръгваше неподозирани нюанси на мисълта и превъплъщения на идеята. Това свободно боравене с историческия материал, както стана вече дума, е характерно за Петко Тодоров и неговите другари. В естетиката на класическия реализъм един подобен анахронизъм би бил пробив в системата, отклонение от „нормата“. Тук той е характерна особеност на системата, утвърдила се вече в норма. Когато Вазов рисува например своите чичовци или своя Колчо от „Под игото“, своя Бойчо Огнянов или чорбаджи Марко, той не излиза извън жизненото съдържание, което му предлагат самите образи, не привнася в тях нищо „отвън“, за да ги синхронизира със своето време. Само веднъж ще накара той своя Кандов да говори в „Под игото“ „мъдрости“, които авторът сам е почерпил двадесет години по-късно от враждебната на социализма пропаганда. И ще сгреша. И не само срещу правдата на историята, но и срещу художествената система на самото си произведение, защото ще въведе един резоньорски пасаж, който ще прозвучи като груб анахронизъм. У Петко Тодоров — напротив — анахронизмът е част от такива произведения като „Първите“, тяхна характерна черта, белег за ново естетическо светоотношение.

*

Тук отново се изправяме пред въпроса Петко Тодоров и другите, пред проблема за значението на неговото дело при изясняване мястото на цялата група „Мисъл“ в нашата литература.

Литературната ни критика направи доста за едно съвременно осветление на Петко Тодоровото творчество. (В това отношение богати с материал са двете книги на Любен Георгиев за писателя.) Много усилия положи нашата литературна наука и за да изясни различията между участниците в тая литературна група. Но тя не е сторила, струва ми се, все още достатъчно за разкриване общия смисъл на техните стремежи, взети в крайностите и в полезните им резултати, и с утопичните им увлечения, и с реалните им литературно-исторически последици.

Нашето литературознание почти окончателно е отхвърлило вулгаризаторския възглед, който изпращаше писатели като Пенчо Славейков, Яворов, Петко Тодоров в „лагера на антиреализма“. Назряла е вече мисълта, че и зачисляването им към „индивидуализма“ в българската литература също много не ни казва за художественото своеобразие на творчеството им, за мястото и ролята им в нашия литературен процес. За ликвидиране предразсъдъците и недоразуменията около тях писатели полезна роля изигра сполучливият опит да се намери място за творчеството на някои от тях в рамките на един по-широко разбран реализъм. (Вж. П. Зарев. Пенчо Славейков, Лит. мисъл, 1961, кн. 2.) Като държи сметка за социалната ограниченост на тоя реализъм, за неговия отказ да се занимава с обществена страна на човешкото битие, тоя възглед подчертава у тях преди всичко етичния патос, избликнал върху битово-психологическа основа. Едно подобно тълкуване особено сполучливо приляга към делото на Пенчо Славейков. Но у Петко Тодоров нещата стоят по-иначе. В неговите идилии и драми романтичната струя е много по-силна и по-самостоятелна. Общо взето обаче и той, и неговите другари трудно могат да се поберат в рамките само на един художествен метод. Очевидно „методологическият пуризм“ не бе тяхна отличителна черта. Причини за това —

много: вроденото им органическо отращаване към всякакви школи и „текета“; характерното смесване на методи и стилове в нашата литература през Възраждането и след това. А при тях има и нещо ново: стремежът им да се залавят с много и различни художествени задачи, останали недоразрешени дотогава в литературата ни. Да вземем за пример опита на Пенчо Славейков да разработи неразвитото епично начало в поезията ни. Именно поради липсата на методологическа чистота на техните позиции по-интересно и по-полезно би било може би тяхното дело да бъде разгледано не само в рамките на определени литературни школи и художествени методи, но и в по-едри мащаби — като момент от движението на нашата литература от един към друг етап на художественото съзнание. Тогава то ще бъде само част от оная обща задача, с която се бе нагърбила нашата художествена мисъл през оня период.

В своите „Философски тетрадки“ Ленин е отбелязъл, че изкуството не изисква признаване на негови произведения за действителност. Една подобна мисъл предвардва самото изкуство от вулгаризации и насочва съзнанието ни към отношението между обективна действителност и естетическа реалност. Установяването на отношението между тях две категории е твърде важно за определяне естетическото съзнание и художественото равнище на дадена епоха. Има периоди в развитието на една литература, когато въпросът за това съотношение не се поставя, той като че ли се разбира от само себе си. Има други моменти, когато той изниква с особена острота. Това са мигове на промени в самото естетическо съзнание и светоусещане на дадена среда. Такъв период в нашето художествено развитие бе краят на миналия и началото на този век. Цялата наша възрожденска литература като че ли не се интересува от горния въпрос. Той не стои пред нея. Колкото по-близо е тя до суровите факти на живота, до насъщните задачи на деня, — толкова по-добре за нейните цели. Характерно в това отношение е онова добре известно и проникновено изказване на Ботев за естетическите нужди на нашия читател по онова време. „За францuzкия народ — казваше той — могат да бъдат „полезни и поучителни“ романите даже и на Пол-де Кока. А за нас не ще да има смисъл даже и Гетевият Фауст. Романите, повестите, разказите и въобще чисто литературните произведения трябва да се приравняват или по-право да кажем — да отговарят на стремленията на онзи народ, на езика, на който се пишат или превеждат те. На основание на това за нас са потребни сега за сега такива литературни произведения, които отговарят на нашите потребности и които имат съвременен и общочовешки характер.“ Тия мисли са родени от дълбоко познаване нуждите на литературния процес у нас. Геннални по своята дълбочина и прозорливост, те са проникнати от съзнанието за конкретно-историческото своеобразие на литературния развой на всеки народ. Те са насочени не против художествеността, а към нейното конкретно-историческо разбиране като естетическа необходимост. Те изхождат от предпоставката, че развитието на естетическото съзнание у нас не бе постигнало онова разграничение между естетическа и обективна реалност, което е необходимо за създаването и възприемането на произведения с художественост от класически тип. Че Ботев не отрича художествеността, а търси оня тип художественост, който отговаря на естетическото съзнание на съвременника му, говори фактът, че дори от произведенията, които смята за необходими при оная невисока степен на естетическо съзнание, той не изпуска да изисква две качества абсолютно присъщи на всяка ху-

дожествена (именно художествена!) творба — да представляват „съвременен и общочовешки интерес“.

Или да си спомним само проникнатия с искрен патриотизъм разговор на Васил Друмев към „Нещастна фамилия“. С убеденост, която днес изглежда наивна, но на времето си е била реална, необходима и единствено възможна естетическа позиция, той сочи, че „в Европа просветените народи от едно малко събитие, което е произвело впечатление макар на едно селце, написват цели томовете от повести, на които съдържанието е повече измислено и те се приемат от всички европейци с възторг и много се гордеят с тях“. В същото време, „ние българите, ако щем, можем написа безчислени повести, не измислени, а истински“. Без да иска, Друмев много точно е отбелязъл две съществени тогава разлики на тогавашното развито европейско, от зараждащото се наше нефолклорно естетическо съзнание. Това е, от една страна, издребняването на житейските мащаби, които се предоставят като сфера за проява на човека в изкуството на Запада. Нашият художник има епичната свобода да говори за цял народ и от името на цял народ, а неговите колеги на Запад се задоволяват с едно малко събитие, което очевидно само по себе си (без художествена обработка) не може да има общонационално значение. Така Друмев вярно е забелязал, че за Запада епосът е вече мъртъв, докато у нас е все още жива възможност. Затова и нашето изкуство показва склонност към синкретично единство на обективна и художествена реалност. И днес, изследвайки този въпрос, ние можем спокойно да отбележим, че в това няма нищо неестествено или антихудожествено. Напротив, тъкмо такъв е пътят на всяко голямо изкуство в началото на неговото зараждане. Народното творчество също започва като историческа памет на народа (т. е. държейки се близо до суровите факти), за да се превърне по-нататък в цяла художествена система със свой реквизит от сюжети, мотиви и изразни средства, към които следващите певци посягат, без да се интересуват от конкретното ритуално-трудово значение или историческата вярност на даден мотив. Артистичното отчуждение не от живота, а от суровите факти на живота е важен и необходим момент в развитието на всяко ново изкуство. То не го откъсва, а го доближава към живота, към неговата същност. Защото в случая и изкуството, както всяка познавателна дейност, следва пътя на човешкото познание, движейки се от конкретното към общото, от факта към същността. Така че голямата задача, която възниква пред нашата литература още от първият момент на отделянето ѝ от фолклорното художествено съзнание, бе да намери свои форми за съвременно индивидуално творчество, за всестранното и задълбочено естетическо усвояване и реалистично отражение на новата действителност. И тя по своему се „справя“ с тая задача. Нейното решаване бе един не много продължителен, но сложен и динамичен процес. През годините, за които говорим, тоя процес се извършваше на широк фронт. Макар че в центъра му дръзко, прибързано и „узурпаторски“ застанаха писателите от „Мисъл“, в него участваха в различна степен всички по-големи художници от онова време. Вазов се бореше срещу художествената примитивност, срещу естетическата изостаналост, срещу станковщината в нашата литература. Докосваше се той като художник и до общочовешки въпроси. Интересът му към тях имаше, разбира се, повече просветителски характер, но това ни най-малко не намалява значението на усилията му в тая област. Елин Пелин успя да създаде разказ с психологически подтекст и поетично настроение, напомняща за чеховския втори план („Кал“, „Спасова могила“) и заедно с това да се домогне за първи

път в нашата литература до строго обективна епична нарация с пълно скриване на автора зад обективната картина на рисувания живот. Художници като него и Стаматов извършиха оня преход от художествен тип към художествен характер в нашата литература, за който говореше Сент Бьов в статията си за Лабрюер.

Както виждаме, редица писатели от онова време се стремяха да отговорят на новите естетически въпроси на времето, решавайки конкретни художествени задачи в произведенията си. Групата около „Мисъл“ обаче се опита да обсеби тоя въпрос. Тя го направи свой монопол и смесвайки го с редица други проблеми, го постави в центъра на естетическата си програма. Затова крайно необходимо е да се отдели в тяхното дело полезното от утопичното и привнесено отвън, като се държи сметка за нуждите на нашия литературен процес, за ония вътрешни закони на естетическия ни развой, за които пише и проф. Г. Цанев в студията си „Традиция и новаторство“.

Сравнително широко художествено образование, Пенчо Славейков и неговите другари почувствуваха и по своему изтъкуваха нуждите на нашата литература. За тях това бе въпрос за едно ново светоотношение, въпрос за по-висока естетическа култура, за усвояване естетическата конвенция на една нова цивилизация — европейската. Това значеше нашият зритель или читател да почувствува, че изкуството не е тъждествено с живота, а е негово своеобразно отражение, че художественият образ не е равен на своя прототип и не е длъжен да го има и заедно с това — да се научи, че изкуството му дава същността, есенцията на живота, да свикне да си прави важни изводи за живота от изкуството. Едно подобно естетическо съзнание бе абсолютно необходимо, за да може нашата литература да продължи своя развой по пътя на реализма. Защото реализмът наред с вярното отражение на действителността предполага и определено художествено равнище. Но тук нещата се усложняват поради закъснелостта на нашето художествено развитие. От съзнанието, че изкуството не е тъждествено с живота, а го отразява по свои закони (което утвърждава спецификата му), до концепцията, че то няма нищо общо с живота, а е само затворен свят, без цел извън себе си (която абсолютизира спецификата му, за да го превърне в самоцел) формално-логически има само една крачка. Но литературно-исторически между тях лежи огромна дистанция: това са два различни етапа от историята на новото европейско изкуство. Първият (изкуството не е тъждествено с живота, но му служи, отразявайки го по законите си) е свързан с раждането на новото нефолклорно съзнание и със замирането на религиозното изкуство, процес, който всички европейски народи изживяват през ренесанса си. Той се ражда заедно със здравето ренесансово чувство за живота и способността за естетическото му изживяване и превъплъщаване. Вторият (изкуството няма цел извън себе си) е онова бягство на художника от обществената действителност, което крушението на социалните идеали на миналия век превърна в началото на тоя в първи литературен декаданс в Европа след Възраждането. Това бе дистанцията от Шекспир до Оскар Уайлд, от Пушкин до Арцибашев, от Балзак до Верлен и Рембо. Това е разстоянието от първите хроники на гениалния актьор от театър „Глобус“, в които английският зритель се приучваше да не гледа на драматичното произведение като на автентичен разказ за борбите на бялата и червената роза, а да търси дълбочината на общочовешки страсти и преживявания — до превърната в самоцел художествена фикция у Оскар Уайлд, който в прочутия си трактат за упадъка на лъжата,

обясняваше „опошляването“ на съвременното изкуство с „упадък на лъжата като изкуство, като наука, като обществено развлечение“, съжалявайки, че докато „старинните историци ни преподнасят възхитителни измислици във формата на факти, съвременният романист ни поднася скучни факти във вид на измислици. . .“ Ето тая дистанция нашият литературен развой съкрати до неузнаваеми размери. И в това е същността на противоречието на Пенчо Славейков и неговите другари. У нас етапите, които стоят от двете страни на това исторически крупно разстояние, толкова се доближиха, че почти съвпаднаха. Затова от Пенчо Славейков и неговите другари излизат две противоречиви традиции в нашата литература: оная, която роди символизма и подхрани крайностите на модернистичното изкуство с неговия индивидуализъм и антисоциалност. Тая традиция Пенчо Славейков, д-р Кръстев и Петко Тодоров не признаваха, не разбираха и не искаха да приемат. Тя им бе чужда. Навярно Пенчо Славейков много би се учудил и разгневил, ако чуеше, че е своеобразен духовен баща на онова войнство дечурлига, чийто път наричаше пътя на умопомрачения символизъм. Тая традиция бе незаконнороденият и нечакан плод на упоритите им литературни усилия. Но именно нея литературната ни история никога не изпуска да им припише. Затова пък поради неумението да се отделят ония така парадоксално съвпаднали периоди в литературния ни развой, за които вече стана дума, тя често забравя да оцени заслугата им за издигане нашето изкуство на един по-висок етап на естетическо съзнание. Винаги когато се опитваме да оценим ролята на Пенчо Славейков и неговите другари за развитието на реализма в нашата литература, за издигането ѝ на по-високо художествено равнище, за утвърждаването на един нов етап на естетическо съзнание, който други народи, при други условия бяха изживявали като тържество на пълноценен реализъм — всякога в такива случаи пред нашата критика се изправя призракът на самоцелното изкуство, което също тъкмо тогава се появяваше в литературата ни. Той пречи на някои да видят положителната страна в делото на тия писатели. А това прави още по-наложително онова разграничение между тия така различни моменти в литературния развой, за които вече стана дума. Толкоз повече, че основен в нашата литература си остава потокът на реалистичното изкуство. И Пенчо Славейков и неговите другари имат немалка заслуга за развитието му. Те подготвиха естетическо светотношение и стилистична база за по-нататъшен развой на литературата ни. В това отношение тяхното творчество води към най-високите постижения на литературата ни след тях и ги прави сътрудници на всички наши големи писатели, техни съвременници — дори и на ония, с които враждуваха.

Това е общият положителен смисъл на литературните им усилия за нашето изкуство.

Но конкретните им творчески постижения си останаха в областта на битово-психологичното. (Това важи особено за Пенчо Славейков и за Петко Тодоров.) Очевидно съпоставени с претенциите и амбициите им, тези резултати не са големи. Такъв е може би крайният резултат на всички преднамерени литературни амбиции. А може би тук се проявява един факт, който е твърде интересен за ония, които мислят, че биха могли да намерят някои вътрешни закономерности в развоя на нашата литература и се опитват да ги търсят.

Критико-реалистичното изкуство направи най-много за разкриване дълбочината на човешкия характер и тайните на човешкия дух. Походът към дълбините на човешката душевност, който започна още през Ренесанса,

завърши в изкуството на XIX век в творчеството на художници като Достоевски, Толстой, Чехов и др., оставяйки на своя приемник, XX век една значителна традиция в художествения анализ на човешката психика. Нашият реализъм преди Освобождението не разработи такава традиция. Пенчо Славейков и другарите му пристъпиха към етичните и психологически проблеми на своето време, без да имат зад гърба си значителен опит в художественото разкриване на българската душа. Това придаде историческа ограниченост на техните възможности и известен утопизъм на естетическия им максимализъм. В 1901 г. Петко Тодоров пишеше (в едно писмо до Ив. Кирилов), че той се стреми не да изследва и анализира детайлите, а да даде едно синтетично изкуство. Но литературният развой има, види се, свои потребности, които не могат да бъдат прескочени и пренебрегнати. Петко Тодоров искаше да даде художествен синтез на българската душа, без някой да бе разработил преди него методологията на нейния художествен анализ. Неговите съвременници, модерни писатели на Запад и в Русия, имаха свои предшественици в лицето на цялото класическо реалистично и романтично изкуство в своите страни. Нашите изследователи на духовното начало у човека нямат такива традиции. Вече стана дума за неумението на П. Тодоров да изведе всякога сполучливо битовия материал до художествен символ. Тук е мястото да кажем, че независимо от личните му възможности тоя недостатък е резултат и на литературно-историческата ограниченост, в която се бяха оказали Пенчо Славейков и неговите другари в своите новаторски търсения. Затова и техните най-големи резултати, като изключим Яворов, се ограничават в сферата на битово-психологичното. Те очевидно не можаха да изпълнят своята естетическа програма-максимум, не съумяха да дадат пълно творческо покритие на естетическата „заявка“, която бяха направили пред литературата ни.

В тая тяхна художествена „неустойка“ е драмата им на художници. По-друга съдба има Яворов, който в много отношения се чуждее от групата. От по-друг род е и неговата „неустойка“. Но това е вече тема за друг разговор.