

СКАНДИНАВСКАТА ЛИТЕРАТУРА У НАС НА ПРЕЛОМА МЕЖДУ XIX И XX В.

МИЛЕНА КИРОВА

Началото на 90-те години внася в българската литература все по-избит-
ящата се необходимост от разширяване и задълбочаване на литературно-есте-
тическите традиции, създадени през Възраждането. С промените в общественото-
историческо, нравствено и духовно отношение в монолитното цяло на възро-
жденската литература се пораждат центробежни сили, създава се стремеж към
търсене на форми, които адекватно да изразят новото съдържание.

Творческото съзнание на нашите писатели променя посоката си. То се стреми
не да се обективира чрез обществено значими проблеми, а да субективизира тези
проблеми до степен на личностно изживяване. При това тематиката на творбите
продължава да бъде в голямата си част свързана с бита и с живота на народа.
Реализмът е доминиращо направление, но изграждането на ново светоусещане
променя естетическата му основа. Той е обогатен и в художествено отношение.
Новият поглед върху проблемите се стреми да създаде здрава органична връзка
между минало и съвременност, между национално и общочовешко.

През периода на 90-те — 900-те години у нас започва да се създава модерна
литература с осъзнати тенденции към психологизиране и интелектуализиране.
Назрели са общественото-историческите условия за нейната поява, интелигенцията
е нравствено и духовно подготвена за началото на този процес. Тя сама търси
и открива необходимите ѝ пътища, по които да насочи литературното си твор-
чество. Този стремеж към новото е изключително интересен и разнообразен не
само като завоюване на художествени и естетически ценности, но и като психо-
логически процес, като аспект на големия проблем за формирането на модерно
светоусещане у българската интелигенция.

Специфично за прелома, започнал през този период, е засиленото влияние
на европейската художествена и философска мисъл от последните няколко де-
сетилетия. В момент, когато националните литературни традиции явно не дости-
гат, за да се изгради върху тях богато и разнообразно художествено творчество,
когато необходимостта от литература, осъвременена в художествено и естети-
ческо отношение, назрява сред читателите, преводната литература изнема голяма
част от функциите и на национални традиции, и на естетически стимул. Тя едно-
временно запознава българския читател и писател с натрупаното богатство от
художествени образи и идеи, формира у него нови нравствени критерии и есте-
тически изисквания и създава стремеж към разширяване границите на национал-
ната ни литература до едно високо общоевропейско равнище. Непосредствено
пропагандна, възпитателна, познавателна и стимулираща функция на превод-
ната литература се сплитат, въздействуват едновременно и това обуславя голя-
мата ѝ роля в този момент.

В сложния и многостранен процес на въздействие особено интересно и непрочуено е мястото на скандинавската литература. Тя се различава от останалите западноевропейски по това време с ярко изразения си социален усет към проблемите на действителността и със специфичната си битово-реалистична образност, която може да прикрива една модерна, интелектуализирана, психологически осмислена и нравствено задълбочена проблематика. Нейното влияние върху българската интелигенция е като лятна буря — започва отведнъж, бързо набира голяма сила и скоро след това изчезва като цялостен процес, оставило след себе си както формирани естетически вкусове, така и стремеж към ново познание. Корените му са дълбоко под почвата на обикновеното, епизодично литературно влияние, те са в обществения живот у нас през този период. Социалното устройство и историческите условия, създадени след Освобождението, са много близки, много общи с живота на скандинавските страни от 50-те години на XIX в. напътък. България, както и Норвегия, и Швеция, и Дания, макар и 2—3 десетилетия по-късно, споделя участва на малка, земеделска държава, разтърсена от икономическа революция. Близостта на икономическите и историческите условия през периода определя и общността на социалното устройство — едно затворено дребнобуржоазно общество, нравствено и духовно ограничено, което лицемерно пази своите старомодни морални норми и едновременно все по-осезателно чувства тяхната отживяла ограниченост.

90-те години са момент, в който българският народ по социален дух е най-близко до скандинавските народи. Не с Русия, не с Германия, още по-малко с Франция е съизмерима тогава обществената атмосфера у нас. „В много отношения — като исторически, политически, политико-икономически или изобщо културни условия нашата страна прилича твърде много на Ибсеновата родина — Норвегия, и би могло да се очаква още по-голяма духовна близост между двата народа“ — пише Емануил Попдимитров през 1924 г.¹ Тази близост влияе по безспорен начин върху литературата — когато нашата интелигенция изпитва необходимост да създава нов тип култура — по-модерна, по-интелектуална, тя се насочва не към световно по-утвърдения модернизъм на Франция, която ѝ е чужда по тип творческо светоусещание, а към новите скандинавски писатели, с които инстинктивно усеща сродство. Дори сред съвременните немски автори, чието влияние е също силно през този период, най-осезателно се чувства присъствието на тези, които са и най-близко до скандинавската школа — Зудерман и Хауптман.

„... Духът на северната литература е много достъпен за българския интелигент читател“ — продължава Ем. Попдимитров в същата студия.

Интересът към скандинавските народи през 90-те—900-те години е изключително силен и разнообразен. Трудно бихме могли да определим от коя област започва той — най-вероятно дори не от културата, а от системата на държавно устройство. Скандинавия в този момент притежава най-силно изразен демократизъм на политическото управление. Икономическата революция в тези страни, както и в България, не е завършила, и големите селски маси успяват да наложат свой дух върху социалното устройство. И това устройство се превръща в пример и в стимул за българските политически дейци. Сп. „Мисъл“ препоръчва да заемем оттам една интересна форма на съдебно самоуправление — примирителните комисии, „Българска сбирка“ в отдела си „На чужбина“ редовно осведомява читателите за политическите събития в Скандинавия. Въображението на българския интелигент е привлечено властно и от всеобщото избиранелно право в Дания, и от допускането на жени във висшите учебни заведения, и от развитите форми на обществено самоуправление в Норвегия — неща, в по-голямата си част непознати за другите европейски страни по това време. Наистина за него

¹ Ем. Попдимитров. Ибсен и ибсенизмът в литературата. С., 1924, с. 92.

са чужди някои черти, типични за северните народи, например тяхната мрачна твърдост и склонността им към мистицизъм, но по-значими са се оказали онези страни в националните психики, които по някакъв начин са си съответствували или са се допълвали. Сред тях на първо място е голямото внимание, което скандинавските народи, както и българите, са свикнали да отделят на ежедневния бит в цялостната система от духовни и материални ценности. Тази черта в исторически аспект се определя от изискванията на патриархално-затвореното дребно-буржоазно общество в една предимно селска страна. В измеренията на изкуството тя се трансформира в склонност към битовизъм, в предпочитание на теми и проблеми, чийто първоизточник е ежедневието, в трайно господство на реализма. В скандинавските литератури битовият реализъм е властващ докъм 70-те години. Той има различни нюанси и художествени трансформации, които също ни са познати: идилично-романтична, битово-реалистична, героично-романтична. Известният норвежки писател Бьорнстиерне Бьорнсон, чиято фигура е олицетворение на своя народ и напомня ролята и литературните предпочитания на Вазов у нас, е един от най-рано превежданите и предпочитаните автори. Не е случайно, че първото литературно списание, което го популяризира, е „Българска сбирка“ на Ст. Бобчев. Още през 1895 г. тя отпечатва разказа му „Опасна сватовщина“, а друг един разказ — „Орлово гнездо“ — ще се появи дори два пъти по страниците ѝ — през 1898 и после през 1910 г. Дори и издателите да са забравили първата публикация, повторното ѝ отпечатване е реално доказателство за трайни и осъзнати литературни предпочитания. Любопитно е, че „Орлово гнездо“ по тематика и нравствен патос напомня много „Самодивските скали“ на Елин Пелин.

Бьорнсон, въпреки че е чужд на модернистични идеи и почти изцяло олицетворява това, срещу което д-р Кръстев и П. Славейков се борят, е печатан през 1900 и 1901 г. и в сп. „Мисъл“, като при това произведенията му са придружени от литературен очерк на Ив. Андрейчин. Това ни дава още едно основание да твърдим, че влиянието и разпространението на скандинавските литератури у нас през 90-те—900-те години е цялостен, значим и многостранен процес, който далеч надхвърля границите на някакви личностни или конюнктурни предпочитания. То не е ограничено само в рамките на художественото творчество. Георг Брандес изиграва определена роля за формирането на нашата литературна критика, творческото му дело е известно на българската интелигенция доста отрано. През 1891 г. Вазов в своята „Денница“ вече дава информация за новонаписани от него книги. Критическият метод на Брандес — органично съжителство на културно-исторически с психобиографичен подход, съвпада с творческите предпочитания и възможности на българската критика през 90-те години и началото на века, обогатена от влиянието на Тен и от конкретния пример на неговите последователи, какъвто е френският изследовател Гюйо, ползващ се с голям авторитет по страниците на „Мисъл“. Творчеството на Брандес за нашите критици не е само насока или теоретическа програма — то е жив, цялостен и блестящ пример, който им въздейства както рационално-теоретически, така и емоционално-естетически, покорява ги с художественото си и стилоно съвършенство. Много актуално за нашето общество е прозвучало пожеланието на датския критик в навечерието на новия век: „Най-доброто пожелание, което може да се издаже на народите при въстъпването на новото столетие, би било, струва ни се, това: в XX столетие фантазията, смелостта, енергията да се развият у честните хора тъй силно, че да надминат и да парализират лошите елементи.“²

Критическият авторитет на Брандес се е поддържал и от прозорливостта на неговите литературни преценки. Завладявала е прецизността, с която той опре-

² Из есето „фантазията в XIX-то столетие“. Мисъл, кн. 1, 1904, с. 29.

деля писателите, успели да развълнуват „фантазията“ на народите през XIX столетие, защото това са и писателите, най-известни и предпочитани и от българската интелигенция: Гьоте, Байрон, Юго, Хайне, Ибсен. Датският творец е импонирал на нашето културно общество и с преклонението си пред великите личности, с мнението си, че отделните хора могат да допринесат за развитието на цивилизацията много повече, отколкото историята на цели народи. 90-те—900-те години са време на преклонение пред титаничните индивидуалности сред голяма част от нашата интелигенция. При това отново става въпрос за един цялостен, обществено обусловен процес, а не за конюнктурно влияние или настроение. Култа към силните хора на бихме успели да обясним с пристрастието на д-р Кръстев към д-р Алфред Оден, нито с влиянието на Шопенхауер и Ницше върху П. Славейков. То е родено от атмосферата на самото време и представлява духовна реакция срещу унижителното положение, в което се е оказала нашата интелигенция през този период; нравствено опошлена, политически хамелеонствуваща, „очиновичена“ и „одържавена“. Преклонението пред великите личности е било своеобразен и едновременно — неясен блян за създаване на една нова ценностна система и за възвръщане на изгубената духовна хармония. Това са вече осъзнатите предчувствия за създаването на новия — модерен и индивидуалистичен светоглед. С интелектуалната сила и аристократично пълнокръвие на своето творчество Брандес пряко е отговарял на създадената необходимост, вълнувал е въображението, давал е простор на мечтите, в крайна сметка — разкривал някакъв път за организиране и систематизиране на оформящия се нов мироглед.

Кое определя големия интерес на нашата интелигенция към произведенията на скандинавската литература като цяло? Преди всичко трябва да повторим, че става въпрос за най-разнообразен интерес. Четени и преведени са автори с най-различни идейни и естетически възгледи: от национално-романтичното творчество на Бьорнсон до могъщия индивидуализъм на Ибсен, от кротката красота на Андерсеновите приказки до мрачната мистика на Стриндберг. В средата на първото десетилетие от новия век се налага и творчеството на Кнут Хамсун. Срещаме и други имена, повечето от които са непознати на съвременния български читател, но между двата века са се радвали на известност: Рихард Густавсон, Карл Евалд, Свенсон, Йенс Петер Якобсен, Густав Гайерстам и др. И все пак острieto на интереса е насочено към модерните писатели, към авторите, чието творчество би могло да обогати оформящата се съвременна литература у нас, да даде отговор на наложени се, но нерешени естетически проблеми. В това отношение скандинавската литература наистина има с какво да заинтересува нашата интелигенция. Много силна е в нея тенденцията към психологизъм, склонността да се търси отговорът на проблеми от всякакво естество в дълбочините на човешката психика. При това значително място се отделя на подсъзнателното като на равностoен, а понякога и доминиращ психологически елемент. Нравствените и социалните конфликти се разглеждат в нова светлина, тяхната същност се субективизира, вместиа се в тесните граници на една конкретна личност. Литературният индивидуализъм е наложил и промяна в емоционално-образната система. Най-значително място се отделя на художествената символика. В това отношение скандинавската литература е изключително богата. Тя създава у нашите писатели вкус към обобщено мислене, развива у тях способността да извеждат основната идея на творбата в единични синтетични образи-символи. Това води до създаване на нов тип литературен герой, който може да спори със своя автор. Поставя се началото на нов тип художествено мислене, непоз-

нат до този момент за българската литература. Да го илюстрираме чрез сравнение със стария, традиционния. В „Немили-недраги“ Вазов открито обективизира присъствието си чрез образа на младия Бръчков, отразява литературното действие по два начина: пряко — като част от него, и косвено — като автор на произведението. При това литературният персонаж не може да спори с Вазов, защото самият тип художествено мислене на писателя няма способността да се раздвоява. Христофоров от „В полите на Витоша“ възплъщава житейската драма на Яворов. Тук границите на художествената условност са максимално стеснени, но Христофоров не е Яворов, сам поетът отрича подобно идентифициране. Бръчков изразява това, което сам авторът би видял и почувствувал на негово място. Христофоров е възплъщение на определени идеи, Бръчков — на една жизнена, макар и също идейно осмислена ситуация. Първият доказва способността на Яворов да се дистанцира от себе си, да обобщава субективното до степен на символ. В произведението на Вазов идейността е безспорна. Но тя е изведена не от индивидуалния живот на героя, а от един предварителен поглед на автора върху ситуацията. Връзката автор — литературен персонаж няма характер на диалог между равностойни участници.

В тясна връзка с психологизма и символиката на скандинавската литература е нейната асоциативност. Тя привлича нашите писатели с възможността заедно по-дълбоко, по-интелектуално осмисляне на образите и проблемите.

Наред с художествените си особености, присъщи на всяко модерно творчество изобщо, скандинавската литература притежава някои специфични черти, които се оказват от голямо значение за литературния афинитет на българските творци към нея. Вече споменахме, че през 90-те години на XIX и началото на следващия век реализмът е властващ в литературата ни чрез всички свои прояви — от натурализъм до идеализиран битовизъм. Той предполага траен интерес към обществените проблеми на действителността. Социалният инстинкт на българската интелигенция през този период, въпреки че познава някои центробежни тенденции, като цяло е силен. Затова на него особено импонира усетът към социални проблеми, характерен за скандинавските литератури повече, отколкото за другите западноевропейски литератури в този момент. Превеждането на всеки северен автор започва с тези негови произведения, които имат най-пряка връзка с реално съществуващи наболели проблеми. Така например между най-рано преведените Ибсенови драми са „Празникът в Солхауг“ и „Могилата“ — едни от най-ранните му, сравнително по-слаби, но затова пък социално наситени творби. От немската литература са най-разпространени Зудерман и Хауптман, и то с тази част от творчеството си — драмите „Чест“, „Родина“, „Михаил Крамер“, „Потъналата комбана“, „Пред залез слънце“, които са под прякото влияние на Ибсен, притежават ясна социална насоченост и натуралистична образност. Д-р Кръстев в рецензията си за „Народен враг“ подчертава социалния дух на Ибсеновите творби: „Най-могъщият социален драматург си остава безспорно и днес въпреки вълдушевлението, възбудено от неговия по-млад и опасен съперник, шведа Август Стрендберг, въпреки конкуренцията на другия норвежки скалд — Бьорнсон, въпреки мощния талант и смелия устрем на двамата немски драматурзи Зудерман и Хауптман, единият от които проникна със своята слава дори до парижката сцена (рядко щастие за един немски автор) — си остава, казваме и днес, великият норвежец, вдъхновеният апостол на индивидуализма, немилостивият разрушител на конвенционалните лицемерия Хенрик Ибсен.“³

Заедно с усета си към социално-нравствени проблеми скандинавската литература притежава още една характерна черта — нейния своеобразен „битов“ модернизъм. В самото начало на века нашата литература още няма формиран

³ Кр. Кръстев. Една трагедия на обществената лъжа. — Мисъл, 1897.

вкус към абстрактно-символна образност, връзката ѝ с битовите традиции на Възраждането е още много силна. Дори най-смелата модерна идейност се стреми да се изрази в битово-реалистични форми. Подобна тенденция характеризира и скандинавската литература. Действието, дори в най-революционните творби на Ибсен и Стриндберг, се развива върху познатия фон на една подчертано битова обстановка. Да си припомним „Призраци“, „Нора“, „Башата“, „Соната за призраци“. Много интересно е мястото, което заема в цялостната образна система къщата, домът. Той е винаги одухотворен герой на творбите, присъствието му неизменно има някаква емоционална натовареност — положителна или отрицателна. Съществува изключително богата символна система, свързана с неговите превъплъщения. Тя, разбира се, не се възприема от българския читател в цялата ѝ дълбочина и многопластовост, но все пак му е много по-близка от непривичната атмосфера на други литератури.

Успоредно със стремежа си към психологически и интелектуално осмислени теми новите скандинавски автори полагат усилия да реформират творчеството си и по отношение на езика — един твърде актуален и за нашата литературен проблем. „Езикът е като инструмент, който трябва да се пренастройва от време на време“ — пише Брандес.⁴

Модерният художествен стил има своите особености и в областта на синтаксиса, и в областта на подбора на думите, във въвеждането на нови понятия. В статията си за Йенс Петер Якобсен Пенчо Славейков акцентува именно на тази страна в произведенията му: „Но най-интересното у Якобсен е езикът и стилът.“ Преди него датският литературен език е бил, както „езикът на Вазов у нас“. Якобсен го прави „сам за себе си едно художествено дело — израз на един индивидуалитет.“⁵ Интересно е, че в статията си за същия автор Г. Брандес също набляга преди всичко на изключителния му усет към художественото слово: „Той е големият колорист на съвременната ни проза. Сигурно никой преди него в северните литератури не е рисувал с думи така. Езикът му е наситен с багри. Стилът му представлява симфония от цветове.“⁶

Скандинавските литератури са навлизали у нас не само пряко — като тук включвам и заимствуваните от руски и немски преводи, но и чрез влиянието, което са оказвали върху творчеството на утвърдени писатели от други страни. В това отношение е особено интересна ролята на руската литература, която определено са „ибсенизира“ в този момент, главно в областта на драмата. Чехов, Горки (с „На дъното“, „Еснафи“, „Към звездите“), Л. Андреев заедно с безспорното си значение на големи автори допринасят и за формирането на усет към северните литератури. „Северни“ идеи проникват и чрез немската литература (Хауптман и Зудерман), чрез белгийската (главно Метерлинк), чрез италианската (Д'Анунцио).

Всички особености, определящи голямото влияние на скандинавската литература у нас през двете десетилетия — в края на XIX и началото на XX в., — намират най-органично единство и най-завършена форма в творчеството на Хенрик Ибсен. Може би затова и драматургията на норвежкия писател е правела толкова силно впечатление на съвременните ѝ читатели. Днес неговото влияние у нас е позаглъхнало, но тогава, в продължение на около десетина-дванадесет години, е било доминиращо и неоспоримо. „Въпросите за свободата на личността и индивидуализма, за отношението на индивида към обществото, женският въпрос, брачният проблем, проблемът за изкуството, отношението между художника и човека — тия въпроси са решавани или дори и направо възбудени чрез творчеството на Ибсен, който различно е бил тълкуван и смятан ту като идеа-

⁴ Г. Брандес. Литературата на XIX-ти век. С., 1980, с. 133.

⁵ Мисъл, 1906, кн. 2.

⁶ Г. Брандес. Цит. съч., с. 133.

лист и нихилист, ту като „пророк“ и „възпитател на човечеството“ — отбелязва Ем. Попдимитров.⁷

В значението на норвежкия писател за българската литература трябва да различим два момента: влияние на конкретното Ибсеново творчество и обособяване на своеобразен „ибсенизъм“, който е много по-широк и разностранен от непосредственото проникване на конкретни идеи и произведения. „Понятието „ибсенизъм“ не се изчерпва с влиянието, което Ибсен е упражнил върху съвременната драма, тъй като това понятие обема един по-широк кръг от идеи, които са влезли в мирогледа на днешния човек. И в това отношение ние с право можем да кажем, че е имало период, когато и българската младеж е била „ибсенизирана“.

Ибсенизъмът обединява в себе си идеи и настроения, не всички от които бихме могли да открием дестилирани в творчеството на норвежкия писател. Интелектуалните и творчески инвенции на Ибсен са негово ядро, негова вътрешна опора. Но когато те намират подходящ духовен климат, превръщат се в стимулатор на едно лавинообразно натрупване. Всички онези социално обусловени настроения и идеи, които са съществували до този момент във вид на предчувствия или на неизбистрени социални усещания, кристализират в новото обединяващо ядро, изясняват се и се осмислят чрез него.

В края на 90-те години и началото на новия век авторитетът на Ибсен трудно би могъл да се сравнява с влиянието и с разпространението на друг писател. Да погледнем фактите. Печатани са 15 от неговите драми, повечето в две, три, а дори и в четири издания, при това в тираж от няколко хиляди броя — огромен за своето време. Между тези 15 драми е и ранната Ибсенова творба „Могилата“ — едно произведение, което догогава не е било печатано дори на норвежки език и се е намирало единствено в събраните Ибсенови съчинения на немски. Норвежният писател има безспорен приоритет и на театралната сцена — сам Вазов в едно от писмата си се оплаква, че драмите му са пренебрегвани и оставяни за недоходния период в края на всеки месец заради произведенията на Ибсен. Народният театър поставя 5—6 негови драми на сцената си, но истински привилегированият им авторитет е в репертоара на частните театри. П. Тодоров в статията си „Ибсен у нас“ пише: „... с положителност можем да утвърдим, че не е останала сцена и в най-затънтения град у нас, гдето творенията на норвежкия поет да не са проникнали.“⁸

„С никой репертоар не си тъй сигурен в България, както с репертоар от Ибсенови драми“ — цитира П. Тодоров в същата статия изказването на един берлински актьор, посетил страната ни на гастроли.

Към творчеството на Ибсен не остават безразлични и академичните среди. Въпреки че през зимния семестър на 1899 г. на д-р Кръстев отказват да чете специален курс върху творчеството на скандинавския писател във Висшето училище, малко по-късно неговото намерение е осъществено от Андрей Протич в търновския учителски курс и от Ст. Минчев в летен курс за учители във Варна. Най-сетне Ибсен прониква чак в гимназиите — в учебника по словесност за V клас на Божан Ангелов произведенията му се прилагат като образци.

Творческото дело на Ибсен се споменава за пръв път още през 1892 г., в първата книжка на сп. „Мисъл“. И. Плачков превежда една литературна бележка за „Хеда Габлер“, в която се изтъква: „Подир великия руски писател граф Толстой най-голяма европейска популярност има засега Хенрик Ибсен — норвежки поет-драматург.“ Плачков съветва читателя, „който иска да знае повече за Ибсен,“ да прочете една статия за него в априлските броеве на „Nouvelle Revue“, написана от Ернест Тиссо. Тази статия е „колкото библиография, толкова и ана-

⁷ Ем. Попдимитров. Ибсен и ибсенизъм в литературата. С., 1924, с. 92.

⁸ Ем. Попдимитров. Цит. съч., с. 92.

⁹ П. Тодоров. Събр. съч. в 4 тома. Т. III. С., 1979.

лиз на Ибсеновия гений“: През следващите години увлечението по северния писател нараства лавинообразно. Кулминацията му е през 1905—1906 г., когато Ана Карима в списанието си ще пише по повод смъртта на Ибсен: „Ако е имало някога вест, вест за „смърт“, която да е звучела тъй чудно, невероятно, то е вестта за смъртта на Ибсена. . . И Зола, и Толстой имат недостатъци, които ги приближават към смъртните. Ибсен е високо над тях и от своята непристъпна висота е отварял очите на смъртните.“¹⁰

Къде са корените на това необикновено влияние? Трудно бихме могли да намерим отговора в конкретно съвпадение на идеи или проблеми. Той е по-скоро в цялостната атмосфера, в интелектуалния въздух, който диша нашата интелегенция през този период. На всички нейни представители — от социалисти до консерватори — Ибсен допада с реализирания си стремеж към промяна, с високите си духовни търсения, с оня дух на нравствена разкрепостеност, който може да поведе хората към най-противоположни прояви, но който неизменно ги прави недоволни от действителността. И вече след това идва конкретната идейно-социална насоченост, която може да бъде тълкувана по различен начин, в зависимост от партийната принадлежност на тълкувателя и на читателя. Така за критиците-социалисти творчеството му отразява главно социално-нравствените противоречия в обществото и необходимостта от тяхното решаване по пътя на борбата. (Интересен е подчертаният им афинитет към драматургията на норвежкия писател. Повечето от неговите произведения, преведени на български, излизат и в българския социалистически печат, а „Ново време“ дори публикува за пръв път „Дивата патица“ — една от най-песимистичните му и абстрактни творби). За тълкувателите-модернисти Ибсеновото творчество е израз на онзи индивидуалистичен дух, който най-ярко характеризира психиката на съвременния им човек, за утвърдените писатели от по-старото поколение славата му е „ламя стоглава“, която заплашва смисъла и значението на тяхното дело. И това ги кара да се борят срещу нея, да я отричат, не признавайки, че тази борба е фактически признаване на нейното разпространение у нас. Особено последователен е Вазов и ние не бихме могли да го упрекнем в неискреност или в преувеличена антипатия. Творчеството на Ибсен, както и това на всички по-модерни писатели — от Достоевски до Хауптман — е според Вазов заплаха за националния дух в нашата литература. Малко наивен, но напълно искрен е народният поет в твърдението си, че „Ибсен, Хауптман, Горки, Чехов са добри, но те са добри и по-нятни у дома си, за нас са чужди, малко понятни и ненужни. Бездарната Войникова комедия „Криворазбраната цивилизация“ днес по би имала оправдание на нашата сцена поради идеята си, та ако ще и поради комизмът си, груб наистина, но комизъм верен, български.“¹¹

Вазов поставя под един идеен знаменател творци, толкова различни по дух, като Чехов и Хауптман. Той може би не толкова не умее, колкото не желае да види принципните идейно-естетически разлики в тяхното творчество. Лагерът на модернизма за него е цялостен, неделим, прилича на жив организъм, против който той е призван да мобилизира всичките си сили.

„Ибсенизмът“ в нашата литература е част и от цялостния интерес към драмата, появил се в нея през този период. Този интерес е обусловен от два типа причини: национално-исторически и естетико-психологически. Корените му в националното развитие на нашата литература лежат в обществените промени през последните две десетилетия на XIX в. Освобождението решава големия национален въпрос, но заедно с това създава огромен брой проблеми от нравствен и социален характер. Тяхното художествено решение изисква цялостно об-

¹⁰ Нова струя, 1906, кн. 5.

¹¹ И в. В а з о в. Събр. съч. Т. XVII, С., 1978, с. 418.

новление на жанра, който в най-голяма степен е способен да отразява конфликтната драмата. Радостта от Освобождението не можеше да стимулира непосредствено нейното развитие. Тя се нуждае от един Вазов, който да я възпее, от един Захари Стоянов или К. Величков, които да припомнят ужаса на отминалото. Необходимо беше да минат поне няколко десетилетия, за да налезат и се оформят основните конфликти както в социално-исторически, така и в нравствено-психологически, а дори и в чисто естетически аспект. Ражда се и необходимостта от тяхното художествено превъплъщаване вече не в монологична форма като лирическа изповед или епическо изображение, а като диалог — напрегнат, драматичен, един истински „диалог на епохата“.

Още с появата си съвременната българска драма стана пленница на едно противоречие — противоречието между създадените вече национални драматургични традиции и необходимостта на новото време. Въпреки че традициите избяха кой знае колко силни — Блъсков, Друмев, Войников, Каравелов, няколко българизирани Райни, те бяха изключително силни, защото зад тях стоеше адекватно оформената психика на българския читател. Сълзите и френетичните викове са неизменен атрибут в драматургичните възприятия на този читател и зрители. Нещо повече — те са дори критерий за значимостта на едно произведение. Сам Вазов ще пише: „Всеки човек със здрав смисъл би трябвало да признае достойнства в една пиеса, която покъртва до сълзи публиката.“ И сякаш съществуват две истини. От една страна е формиращият национален афинитет към романтичната битова или историческа драма, от друга — неопровержимото изискване за психологизиране и модернизиране на литературата ни — както в областта на художествената идейност, така и по отношение на специфично творческите ѝ прийоми.

Интересът към драмата е характерна особеност на всички европейски литератури по това време. Той отразява сложните промени в психиката на съвременния човек. Раздвояването на личността, способността за дистанциране от самия себе си, усложнените отношения личност — общество изискват по-динамичен начин на претворяване. Много правдоподобен, много точен израз тяхната същност намира в диалога и в драматургичните прийоми изобщо. Развитието на драмата в нашата литература в началото на века е свързано с този цялостен общоевропейски процес. То отразява по художествен начин промените в общественото съзнание и в психиката на конкретния творец.

В цялостното модернизиране на българската драма Ибсен изиграва определена роля и при изграждането на нова драматургична техника, на нови художествени форми, на нова структура като цяло. Главно под негово влияние се изхвърлят покъртителните ефекти, дългите „подготовления“, цялата сантиментална кухня риторика, изобилствуваща в пиесите. Драмата придобива по-опростена, но по-стегната и органична структура. Ибсен прави силно впечатление на българските творци с простата, кристална форма на произведенията си, с близостта си до класическата древногръцка трагедия.¹² След него е невъзможно да се използват съзливни монолози, сантиментални сцени, предълги обяснения. Диалогът става по-стегнат, по-подвижен и гъвкав. Съдържанието се насища с подтекстуална дълбочина, връзката между отделните сцени придобива и асоциативна страна. Разбира се, всички тези промени се извършват бавно, постепенно. Творчеството на Ибсен е само един от могъщите импулси, които стимулират тяхното начало.

През втората половина на 90-те години българската интелигенция вече е психически подготвена да възприеме произведенията на норвежкия писател.

¹² Вж. цит. статия на П. Тодоров „Ибсен у нас“.

Интересно е, че когато „Нора“ се поставя за пръв път в родината си, публиката начело със студентите демонстрира яростно пред дома на театралния директор своето възмущение от „безправствената“ и „вредна“ пиеса. „Призраци“ повдига истинска буря от негодувание. У нас срещата на двете произведения с публиката е съвсем естествена, няма и сянка от обществено негодувание или недоумение. Значи, българският зрител в този момент е вече нравствено разкрепостен до степен, която му дава възможност да съди сам нравите на обществото. И едновременно с това огромната част от критиките, рецензиите и мненията за творчеството на Ибсен демонстрират една значителна естетическа изостаналост, една интелектуална невъзможност да се проникне в дълбочината на неговите творби. Ето пример от една статия в сп. „Български преглед“ с многообещаващото заглавие „Скандинавската литература“: „Нора“ ни представя една млада невеста, г-жа Нора, която узнава в кратко време, че не могат се разбра с мъжът си. Тоя мъж, който я обича до полуда, не ще да извърши една проста фалшификация, та да направи едно извънредно благодеяние на „куклата“. Тя тогази роптае, негодува и иска да си повърне своята свобода, зарязва мъж и деца и бга.“

Най-много е затруднявало българския читател възприемането на Ибсеновите герои с техните максималистични духовни стремежи, с усилията им за нравствено самоусъвършенствуване. И въпреки това тези мрачни и сурови герои са импонирали духовно, особено на творците с по-модерно светоусещане. Заразявали са ги с гордия си индивидуализъм, с превъзходството си над мнозинството, с независимостта си от обществото. Нора за пръв път в световната литература поставя въпроса: „Аз трябва да видя кой има право — дали обществото или аз.“ Д-р Щокман в „Народен враг“ казва: „Аз в душата си не мога да търпя ръководящи лица — аз в живота си съм виждал много от тоя род хора, — те са като козите в един малък разсадник: навсякъде вредят, те правят спънки на свободните хора, където и да се покажат и най-доброто ще е, ако можем да ги премахнем, както другите вредители и буболечки... Най-големият неприятел на истината и на свободата е мнозинството. Мнозинството няма никога правото на своя страна.“

Творчеството на Ибсен съдържа почти цялото идейно богатство на оформящата се модерна българска литература. И струва ми се, че със съвършенството на реализирания художествен пример то е оказало по-голямо влияние върху мисленето на българската интелигенция като цяло от всички съвременни на нея немски, а и други европейски философи. В увлечението по Ибсен вече покланяват и корените на българския символизъм. Произведенията на норвежкия писател не са конкретен пример за символистична литература, те по-скоро дават на нашите творци насока за художествено мислене, формират у тях способност да синтезират възгледите си в символи, да материализират психически преживявания, учат ги да осмислят и неосъзнатите трепети на душата. Драматургията на Ибсен подготви и психологически, и естетически създаването на символистична поезия у нас. Тя подготвя и читатели за тази поезия, формирайки у интелигенцията ни усет към символа и към модерното му съдържание.

Авторите, повлияни от могъщия дух на Ибсеновите творби, можем да разделим на три групи: писатели, които пряко заемат идеи и тематика в цялото си творчество; писатели, повлияни частично — чрез някои характерни моменти или само в някои от произведенията си, и творци, които с цялото си дело се стремят да утвърдят новия начин на художествено мислене и естествено са предразположени към заимствуване, без то обаче да е пряко или грубо.

Сред първите е много характерен Иван Кирилов — поет и драматург от този период без особен талант, но изключително упорит в опитите си да осъвремени литературата ни. За него Ив. Андрейчин казва: „Той е много симпатичен по своите стремления към новото творчество, но много греша срещу ху-

Дожествените изисквания.¹³ Ив. Кирилов създава три последователни драми — „Слепец“, „Чучулига“ и „Маяци“, в които се стреми да бъде „ибсенист“ до най-дребния художествен детайл. Проблематиката в тях е реалистична, нравствената осмислена, но ясно се чувства привнасянето на цели идеи. Героите му са ибсеновски тип — индивидуалистични личности, които се стремят към самоосъществяване в нашия битови условия. Интересни за литературния историк са главно темите, които Ив. Кирилов претворява художествено, защото независимо от прякото подражание те изразяват реално съществуващи проблеми в българското общество, а начинът на тяхното пресъздаване е показателен за степента на промените в съзнанието на интелигенцията ни.

Първата драма „Слепец“ ни отвежда към тясната сфера на битовите проблеми. Авторът се стреми да покаже разпадането на семейството в съвременните му условия, неговата невъзможност да способствува за духовното самоосъществяване на личностите. Семейството поробва хората с материалната си тежест. Мара, героиня на драмата, казва: „Домакинката не може да бъде обществена жена. . . И при все това ний почваме да се убиваме един друг. Неговата (на мъжа ѝ — бел. в., М. К.) бедност ме зароби с домакински залисии — и аз станах кухарка и бавачка. Моята капризност и роптание го накараха да работи над силите си — и той е пред своето унищожение. От талант — ще стане роб на черния труд. И най-сетне. . . О, то е ужасно, Йовке, ний, които се обичахме, премирахме един за друг — ний, ний се убиваме сега.“

Ив. Кирилов тук, както и в другите си творби, прави опит да проникне до подсъзнателните дълбини на човешката психика, да обясни противоречия от социално естество с неосветените страни на душата. „Чучулига“ и по символна система, и по стил, и по идейност напомня „Когато ние, мъртвите, се пробудим“. Тя е най-слабото произведение на Кирилов, проблемите ѝ са твърде абстрактни, в общи линии повтаря мотива за самоосъществяване извън семейството, за необходимостта от нравствен подвиг. „Маяци“ ни предлага герой, който е силна, необикновена личност, изправена сама пред обществото. Припомняме си „Народен враг“ и неговите конфликти.

Между писателите, върху които Ибсен оказва силно, но епизодично влияние, е А. Страшимиров. Очевидно е, че неговата крайна натура е била поразена от художествените постижения на скандинавския творец, защото той, стремящ се съзнателно винаги да бъде оригинален, дълбоко субективен по начин на световосещане, все пак създава две произведения, в които смесва мотиви и идеи от няколко Ибсенови драми. „Над безкръстни гробове“ е истинска „драма на съвестта“. Тя притежава усложнена фантастика и символност, повтаря Ибсеновата драматургична техника в композиционните похвати. Действието започва, когато истинската житейска трагедия е вече отминала, пред зрителите е само нейният епизод. При това символността е разводнена, необедителна, близостта с чужди творби е явна, диалогът не успява да индивидуализира характерите.

За голямото разпространение на Ибсен е доказателство и влиянието му върху автори, чиито творчески натюрел като цяло значително се различава от неговия. Такъв е например Стаматов. Неговата повест „Малков и Славин“¹⁴ обхваща проблематика, характерна за творческите предпочитания на автора и заедно с това събужда реминисценции за „Нора“ и „Когато ние, мъртвите, се пробудим“. Славин е същият образ на талантлив творец, неуспяващ да се самоосъществи, който среща и в „Слепец“. Зора събужда у него художника. Животът в изкуството придобива за Славин единствено реални измерения. Проблемите на истинския художник, отношението изкуство — реалност; връждебността на обществото към твореца имат своето постоянно място в цялостното творчество

¹³ Ив. Андрейчик. Сегашната литература. — Мисъл, 1902.

¹⁴ Г. Стаматов. Избрани очерки и разкази. С., 1906.

на Стаматов, но в тази тяхна ранна изява художествената мисъл открито следва достиженията на модерната литература.

В творчеството на К. Христов също срещахме едно „ибсенизирано“ произведение — драмата „Стълпотворение“. Мотивите в нея са заимствувани в голяма степен от руския писател Мински, а самата драма е претенциозна смесица от нищешанство и ибсенизъм.

Опит да се свърже традиционната духовност на българина с назрастелите в началото на века проблеми прави с цялото си творчество Петко Тодоров. Оформил творческите си предпочитания под влиянието на модерни западни автори, възпитаник на Ибсеновата драматургична школа, той съзнателно се стреми да стане родоначалник на съвременната българска драма. В автобиографична бележка по повод премиерата на „Зидари“ в Народния театър сам той определя мястото на произведението си в историята на българската литература: „Зидари“ беше първият му драматически опит, който се напечата в сп. „Мисъл“ и който едновременно беше първата модерна драма, написана на български.“¹⁵

П. Тодоров е съзнавал, че с идилиите си трудно би привлякъл вниманието на европейската интелигенция. Познаването на съвременната литература го убеждава, че най-модерният, най-плодоносният за момента жанр е драмата. Именно на нея той възлага надеждата си да го утвърди като известен европейски автор.

Целта на българската литература в началото на века писателят вижда в литературния синтез традиция — модернизъм, а естетическото оправдание на всяко художествено творчество — в стремежа да обедини органично национално и общочовешко: „У нас има едно изключително обстоятелство, което не трябва никога да се забравя, а именно, че българинът, роб пет века, лишен от полето на обществената битва, е заживял вътре в своята душа, създал е един храм от блянове и мъки, който не оставя друго, освен да бъде изровен от нашите художници и в него с благоговеещо сърце и с молитва на уста да снемат шапка всички алчущи и страждущи сърца в Европа. Туй е най-великият дълг на българския писател и не стори ли той туй, този писател днес за днес ще привлече на малцина вниманието върху себе си, неговият отзвук ще бъде твърде малък.“¹⁶

Но това е само едната, по-общата страна от творчеството на П. Тодоров. Успоредно с нея, свързан с нея, стои стремежът му да наложи в литературата ни един нов герой — силна, индивидуалистична личност, която е познала пътя за своето самоосъществяване, като се потърсят корените на тази личност в духовната традиция на народа ни. Цялата негова драматургия е упоритата борба за създаването на този герой, едно много амбициозно усилие да се конкретизират индивидуалните му прояви и техните национални измерения. Писателят създава шест цели и три незавършени драматически произведения. И всички те са построени по един начин — в центъра им стои един образ, който влиза в разнообразни, емоционално натоварени взаимоотношения с другите герои на творбата, голяма част от които са функционално-помощни. П. Тодоров действително успява да реформира в някои отношения българската драма. Той пръв създава в нея образ-идея, герой, който сам може да изнесе на плещите си главния интелектуален смисъл на творбата: такъв образ заплита около себе си всички символни и емоционални нишки, неговото разбиране е ключ за разбирането на цялото произведение. А оттук се променя и драматургичната същност на такова произведение — изчезва преобладавалият дотогава в литературата ни драматизъм на ситуацията, налага се драматизмът на характерите. Това изисква значително внимание към диалога. Неговите функции се разширяват, всеки от геро-

¹⁵ П. Славейков, П. Яворов, П. Тодоров в спомените на съвременниците си. С., 1963, с. 741—742.

¹⁶ П. Ю. Тодоров. Писма. С., 1966, с. 151.

ите се стреми да се самоизрази главно чрез него. Модерният полифонизъм влиза в драмата — понякога всеки говори, съответно мисли, без ясна смислова връзка с репликите на другите. Връзката е в подтекста, в асоциацията, в общия смисъл на творбата.

Интересно е, че най-ранното драматическо произведение на П. Тодоров — „Зидари“ — си остава до края едно от най-хубавите въпреки осезаеми композиционни и стилистични слабости. Струва ми се, че в него авторът най-ясно е докоснал до народопсихологията на българина. Традицията на националната духовност най-органично е свързана с модерна проблематика, без да изгуби своя художествен приоритет над нея. Мелодията на творбата е мотивът за страданието, което ражда личността. Не традиционните форми на труд, дори не персизмът в името на обществена идея са способни да възродят човека, личността се лута из тези празни форми като из останките на изоставен дом, струва ѝ се, че зърва тук-там спасителна сянка, но едва когато всички илюзии рухнат, възврява на болката, тя намира просветление, останала сама в целия свят.

Не черква за селото, а храм за душите си градят зидарите. Те са осем души. Само четирима от тях са истински драматургични образи: майстор Брайно, Драган, Христо и Дончо. Останалите са помощен персонаж, спомагат за изграждането на необходимата обществено-историческа атмосфера. Струва ми се неправилен, опростителски възгледът, че зидарите, без Христо, обединени с масата на селяните, олицетворяват колективното начало. В същност всеки от тях (от четиримата, защото другите нямат пълнокръвен сценичен живот) има своя цел и свой начин за постигането ѝ. Всеки е индивидуалист, със стремеж преди всичко и над всичко да осъществи себе си. Зидарите говорят един с друг, но сякаш на различни езици. Те не се стараят да се разберат и се чуват само дотолкова, доколкото индивидуалните им стремежи влизат в противоречие. Техните души не общуват. Всеки е обърнал вътрешния си зор към своята цел, към себе си. Не може да се строи колективен храм на душата, той е само индивидуален, строго субективен. Това е висшето познание, до което достига чрез страдание Христо. До вграждането той не успява да намери своя път. Лута се между хората и мислите си, между старото и новото. Болката го освобождава от последните колебания, тласва го към окончателното прозрение. Последните му думи са и идейна поанта на цялото произведение: „Никого нямам, никого не ща! Самичък ще тръгна по света, сянката на Рада да гоня. Камъне отвред ще сбера и тя ще ме научи как с вяра в себе си черква да дигна. . . нова черква, моя черква.“¹⁷ Не с вяра в хората, в общественото добро може да бъде съграден храмът на душата: негов истински темел е вярата в себе си. В познанието на Христо прозвучава мотив от Ибсеновата драма „Бранд“, където героят проповядва, че църквата няма нито стени, нито граници и само небесният свод може да ѝ бъде покрив.

Сюжетна основа на „Зидари“ е конфликтът между Христо и Дончо. И тук авторът бърза да утвърди модерната драматургична техника — сюжетът се разминава с идеята, не я съдържа изцяло в себе си, мисълта на автора на моменти изскача от сюжета и говори на читателите извън него. Защото реален конфликт между Дончо и Христо не съществува. В същност това са два образа на една душа. В цялото произведение ги срещаме винаги заедно — сякаш единият не може да се саморазкрие, не може да се изяви пълно без другия. Горди, избухливи, самоминителни, те спойноно биха могли да разменят ролите си във всяка конкретна ситуация. И двамата са влюбени в Рада. При това любовта на всеки се изживява в конфликт с чувствата на другия.

„С теб струвало да се завъртя, само него от кожата да изкарам“ — казва, макар и на шега, Христо на любимата си.

¹⁷ П. Тодоров. Събр. съч. в 4 тома. Т. II, 1980, с. 73.

Двамата зидари са две различни прояви на новата личност. Тяхната привидна противоположност олицетворява разпадането на личността, противоречията в психиката на съвременния човек. Дончо е злото у Христо, така, както Рада е доброто, светлото начало у него. Ето един епизод, доказателство на мисълта: момщите от селото заминават на бой с кърджалийските орди. Повежда ги Христо, изпращан от Рада, т. е. изпращан от традиционното добро в него, от неразкъсаната му връзка със света на хората. Дончо, обиден от предводителството му, разкъсван от амбиции, остава в селото. Сигурни сме, че ако той би повел момщите, Христо щеше да остане, измъчван от същата обида, от същите амбиции. Пушката, разменена между двамата, символизира връзката между тях, непрекъсната от външното дистанциране.

За да се прероди нравствено Христо, за да съществува силната личност в себе си, необходимо е да умрат всички традиционни морално-етични понятия у него — и добри, и зли. Едва тогава, сам в света, необвързан с болките и радостите на хората, той ще постигне истинската си същност. С вграждането умира Рада. Убиват я другите в борба за индивидуалното си самоосъществяване. Необходимо е да изчезне и Дончо. Злото, както и доброто, не са присъщи на „свръхчовека“. Той е издигнат над тяхната елементарност.

Двама са зидарите, които постигат стремежите си — Драган и Христо. Майстор Брайно не е способен да се самоосъществи — той е преходен характер между новото и старото, няма силната воля на Драган, нито го обжарва страданието на Христо. Той е замръзнал върху степенята на прехода, не се развива, не се самоусъвършенствува, затова няма бъдеще, няма живот в него. Драган е много интересен образ, оригинално намерен, но недостатъчно пълно и задълбочено разкрит. Той илюстрира мисълта, че индивидуализмът не е откритие на XX в. Индивидуализмът съществува в такива традиционни прояви на националния дух като жажда за труд, амбициозност, упоритост. Драган иска да издигне черквата и я издига, като преодолява не само външните прегради, но и съвестта в себе си: „А, пък мене ми беше да я изкарам. То тъй всеки знай: или ще я издигна, както аз си искам, или... Какво се е мене щяло и ревняло подир, като оставя черквата, да седна да разправам — нито някой ще ме слуша, нито аз имам време. Как — как, колкото ми ръка стига, най-подир и грях за нея да си вържа на душата — нали аз ще я оставя на другите.“¹⁸

В цялото произведение авторът усеща колко трудно е да се свърже новата проблематика с битовите условия на българската действителност. Особено трудно е да се изведе от тези условия новата личност — героят-индивидуалист. Затова П. Тодоров още от началото се стреми да го характеризира по начин, който ще го бележи, ще го отдели от другите. Така връзките на Христо с конкретната, селска обстановка са предварително разхлабени, той е по-различен от другите той е Сирака. За него Дончо говори:

„Един човек като Сирака, който е в света тъй, като стрък в полето, който не знае ни баша, ни майка, не си троши той главата. . . Една педя земя няма той да го държи тук. Две керсмиди няма.“

Погледнат в този аспект, образът на Дончо, внук на стария дядо Дончо — закрилник и пазител на околията, е необяснимо изключение. А в същност той е същият Сирак, както и Христо — с момщите говори тежко като старец, пред старците се горещи, зидар по необходимост, а не по призвание, обичащ, без да го обичат. Дончо е сякаш карикатура на своя дядо, на неговия цялостен и монолитен характер.

Идейната конфликтност на произведението е различна от сюжетната. Тя е във взаимоотношението Христо — дядо Милко, лишено на пръв поглед от дра-

¹⁸ П. Тодоров. Събр. съч. Т. II, с. 67.

матизъм, от емоционална дълбочина. Тук е сблъсъкът на два мирогледа, на два тпа на светоусещане. Единият тегли нагоре, нависоко, другият живее смисълта за молитви, грехове и изкупления. Пресечната точка на възгледите им за живота е отношението им към изгражданата черква. За дядо Милко — символ на мъдрия, отпътен, но вече отживял патриархален светоглед, черквата е място за колективно общуване на хората, за обща молитва и общо разкаяние. „Клепалото клепе един език за всички. Всякого вика. Тук е черква. Който ще — за чест да доде в нея да се изправи, който пък жалба има, нека в нея да я изплаче. Като се съберам вътре, има на какво да се порадваме, какво да си спомним да се утешим.“¹⁹

Христо не възприема черквата като място за поклонение и за общуване с хората. Той иска да полети, необвързан от обществото и неговите нравствени норми. Мечтата му е да построи храм невидан, нечуван, в който да си отлѝхне неспокойната му душа.

Три различни характера, три степени във формирането на новото светоусещане се сблъскват в разговора:

„Христо: . . . Майсторе, ти ли ми почерни света, ти ли ми подкоси младините!

Майстор Брайно: Защо мен питаш? Кой бил?

Христо: Ти ли? Дето ме учеше с нова вяра чук да държа?

Майстор Брайно: Аз сам хвърлих чука.

Христо: Да издигна храм, в него венчило първо на мене да сложат.

Майстор Брайно: Роб черква не гради — една дупка, да се завре в нея.

Христо: — Аз сѝх да вдигна! Черква за волни хора — не като вашата гробница под земята!

Дядо Милко (съкрушено): Издигнахме я, колкото да има де да се помолим за греховете си.

Христо: За греховете си! Там, в полумрака. . . удряйте си главите о стената.“

Диалогът спазва изискванията на модерната драматургична техника. Репликите са фрагментарни, смислово необвързани помежду си. В същност това са по-скоро три отделни монолога, които обстоятелствата са изнесли едновременно на сцената.

В черквата-дупка силната личност не може да осъществи любовта си. Венчилото в нея не носи радост, а за преобразования Христо то вече е и нравствено невъзможно.

След „Зидари“ П. Тодоров продължава да доизгражда, да нюансира новия герой в творчеството си. Страхил от „Страхил страшен хайдутин“ утвърждава новия вътрешен ред, новия начин на живот. Законът крепи род и вяра, но по-истински е онзи закон, който той създава наврѝх Балкана. В „Невеста Боряна“ — една от най-късните творби на писателя, мечтата на разкрепостената личност вече притежава конкретни измерения за осъществяване. Майстор Никола забравя дом и семейство, за да създаде бѝчва, каквато не е виждал светът: „Ще видите! Всичко, що имам, ще дам — един гроздабер в селото — цял в мойта бѝчова ще наляе. В ръката си ще зема радостта и живота на всички, старо и младо ще ми тримери! Пък веднѝж като отворя шурака да пусна виното — ще накарам света наопак да се обѝрне, всяко от кожата си да излезе.“

Гласът на посредствеността в образа на втория му баща Димо го пита: „Е, че и да го направиш, какво ще разбереш от туй?“, на което Никола отговоря не особено остроумно: „Ай тѝй, само кефа си да изкарам!“ Неволно се усмихваме на онзи ориенталски елемент, който П. Тодоров не може да прикрие и под маската на най-максималистични духовни стремежи. В това изречение е сякаш целият той — син на патриархална Елена и светски пътешественик, нашенски

¹⁹ П. Тодоров. Събр. съч. Т. II, с. 65 (курс. мой — М. К.).

еснафлия и възпитаник на западни университети, ограничен и разкрепостен, с единия крак в миналото, с другия — в бъдещето.

Противоречива е и последната завършена драма на писателя — „Змейова сватба“, 1910 г. Мотива за змея в негови различни варианти срещаме често във фолклорното творчество. В съвременната ни литература пръв го пренася П. Славейков в стихотворението си „Змейово либе“. Оригинална естетическа и художествена трактовка ще му придаде по-късно и Гео Милев. Кое привлича писателите във фантастичната условност на срещата между човека и змея? Най-вероятно за всички змеят олицетворява скъсването на традиционната връзка със земята, надхвърлянето на земното, обикновеното, демонизирането на чувствата, магическата сила на страстите. Змеят е едновременно разрушение и съзиждане. Във всички варианти на мотива неизменно съществува съпоставка със земна девойка, чиято психическа драма е по-обмислена, по-мотивирана, докато страстта и силата на змея намират априорно оправдание в самото си съществуване.

Единствено в драмата на П. Тодоров образът на змея е надарен с повече човешки качества. Очевидно е, че той е измъчвал автора с художествената си разноречивост. Бил е замислен, от една страна — като олицетворение на новия тип личност — горда и индивидуалистична, неподчинена на патриархалните нравствени изисквания. От друга страна — в неговата жизнена основа е залегнала силната индивидуалност на Яворов и неговите отношения със сестрата на писателя. Тази версия поддържа и Райна Тодорова, съпруга на автора, в своите спомени. Първият аспект на замисъла се стреми да извиси образа, да го открий като изпълнение на могъщ дух. Вторият поради личностните взаимоотношения между автора и Яворов го тегли към осезаема профанация. Така змеят е едновременно индивидуалист, презиращ тълпата, и жалък сластолюбец, авантюрист на дребно, похитител на невинни девойки. Веднъж създаден обаче по този противоречив начин, образът започва да спори със своя автор, напират да излезе от художествената ограниченост, в която е заключен. Тези усилия намаляват естетическата му стойност, водят до разпадане на символа, към който толкова упорито се стреми П. Тодоров. Те показват интересния етап, до който е стигнала промяната в светоусещането на писателя — едновременно стремящ се да се издигне във висините на идеала и неуспяващ да излезе от овехтялата дреха на личното пристрастие, на грубата субективност.

От дистанцията на изминалите десетилетия в творчеството на П. Тодоров ясно можем да открийм онези теми и идеи, които са непосредствено докоснати от влиянието на скандинавската литература у нас. По-противоречив и по-сложен се оказва подобен опит, приложен към драматургията на П. Яворов. В този случай може би е по-правилно да говорим за типологично съответствие. Това не изключва наличието на пряко художествено въздействие от страна на северните модернистични литератури. Става въпрос за един сложен и нелек проблем, който изисква подробно разработване, но не толкова като типично влияние, колкото като мирогледно-формиращо сходство. Затова и в тези броени страници не дръзвам да го започна. Ще добавя само, че драматургичната концепция у Яворов е изключително разнообразна, многопластова и оригинална. Дълбоко субективното светоусещане на автора замъглява контурите на всяко заимствуване. Към това се прибавя и голямата му поетична дарба. Затова и влиянието на скандинавската литература (главно на Ибсен) се концентрира в някои най-общи структурно-драматургични и идейно-психологически особености. Повтарям отново, че това не изключва заимствуването на конкретни детайли или настроения. Но разли-

ката между П. Тодоров и Ив. Кирилов, от една страна, и Яворов — от друга, е там, че творчеството на първите двама, лишено от външно художествено влияние, би загубило същностни черти. Докато за творчеството на Яворов думата „заимствува“ не подходжа. Тук всяко влияние се „пречиства“ в голямата индивидуалност на автора. Всичко външно, преди да се появи творчески пресътворено, се изживява дълбоко и болезнено. Затова и границата външно — вътрешно за творчеството на Яворов е много субективна, много неясна и в крайна сметка — не толкова съществена за голямото му поетическо дело.