

ДУХЪТ НА ДВЕ ПОКОЛЕНИЯ

(„Изворът на Белоногата“ и „Ралица“ в светлината на сравнението)

МИЛЕНА КИРОВА

Двадесет години разделят във времето появата на две от най-значителните произведения на литературната ни класика — поемите „Изворът на Белоногата“ (1873) и „Ралица“ (1893). Сравняването на тези творби е интересно от няколко гледни точки: и на първо място, защото по възможно най-пряк начин свидетелства за промените, настъпили през разделящия ги период в светоусещането и в мирогледното световъзприемане на българската интелигенция. И едновременно с това дава възможност за доловим отчетливо някои от най-устойчивите, най-характерологичните доминанти в идейно-нравствената ценностна система на нашите творци. Съпоставителният анализ на двете произведения позволява да се надхвърлят рамките на тясно литературното изследване и да се направи крачка напред към свързването му с някои интересни проблеми от психологията на литературното творчество и от по-широката сфера на културологията. Кръвната връзка между авторите на поемите дава възможност пределно директно да се проследят значението на традицията и влиянието на настъпващите с новата епоха изменения в литературата ни от този период.

Преди всичко се налага да фиксираме точно в литературноисторически аспект моментите, в които са създадени двете произведения. „Изворът на Белоногата“ отразява особеностите от самия край на предосвободенската епоха. Творбата съчетава в себе си два противоречиви момента: притеглянето на индивидуалното поетическо съзнание от колективния фолклорен дух и едновременно с това центробежната сила към личностно творческо обособяване. Но двата елемента не се намират в открита борба — те, малко грубо, но най-образно казано, се преливат като скачени съдове до едно максимално ниво, отвъд което започват вече рушащите цялото противоречия. „Изворът на Белоногата“ бележи онази граница в литературата ни, която е максимална за органичното отразяване на патриархалния начин на мислене и чувствуване. Противоречията в съзнанието на нейния автор са безспорни — те са и противоречия на обективния исторически момент, който малко преди Освобождението не е нито толкова навен, нито толкова патриархален, — но въпреки това творбата като цяло отразява един синтетичен, в най-дълбоката си същност хармоничен начин на светоусещане.

През последното десетилетие на XIX в. в съзнанието на българската интелигенция са настъпили дълбоки промени. Преди всичко се руши хармоничната монолитност на ренесансовото мислене. Индивидуалната поетическа дарба се откъсва безвъзвратно от фолклоризираното колективно преживяване и прави опит да се обособи като отделен естетико-психологически свят. На на-

шите творци вече не е чуждо убеждението, че техните чувства и субективни изживявания сами по себе си, дори затворени в себе си, могат да оказват въздействие върху колектива дори когато не съвпадат с настроенията му като цяло. Това качество ново самочувствие на твореца, водещ колектива в избраната от него и смятана от него за най-вярна посока, първи реализират — духовно и художествено — Ст. Михайловски и Пенчо Славейков. И както при всяко начало, необходимо е малко повече самоувереност, малко повече апломб и една по-отчетливо изваяна пророческа поза, която да грабне въображението на съвременниците. Пенчо Славейков е готов да заеме тази поза. Понякога го прави малко показно, малко театрално, но винаги психологически убедително. Веднага прави впечатление характерологичният контраст между неговата месианска самоувереност и ненапратващото се скромно присъствие на неуморния народен будител Петко Славейков. Разлика има, при това тя наистина носи определен субективно-индивидуален отпечатък. Но представете си само за миг Пенчо, лишен от самоуверения жест на ръката, от кръга верни поклонници, от унищожителната ирония над „невежите“, невъзприели неговия начин на мислене, и ще разберете, че театрално-героичната поза е нещо повече от индивидуален характер — тя е маска на времето, което преломява старите нравствени ценности и търси актьори за своята драма.

И все пак има нещо общо в характерите на баща и син Славейкови, което се проявява и в общественото им поведение — наглед толкова различно. Независимо дали е демонстрирано или не, дали е приело формата на демократична колективност или на индивидуализирано самочувствие, и у двамата живее твърдото убеждение, че са призвани да ръководят и да насочват съзнанието на другите хора, на колектива. И за двамата това е едновременно отговорност и удовлетворение, необходимост и призвание. Нещо повече, то е начин на живот, път за духовно самоосъществяване.

В характерите на Петко и Пенчо Славейкови самочувствието на призвани будители е сложно преплетено с вроден, неизчерпаем идеализъм. И именно това го спасява от иманентно присъщата му принципна склонност към индивидуалистична ограниченост, рязко го отклонява към едно осмислено в положителна идейна и нравствена посока житейско поведение. Психологическият резултат от този процес е по-типичен у стария Славейков, където корените на идеализма черпят сокове непосредствено от най-демократичните обществено-исторически изисквания на епохата. Петко Славейков е идеалист — патриот и демократ през целия си живот. Той безрезервно подчинява всяка материална необходимост на една високородолюбива идея, като според мен съзнателно е превърнал тази линия на поведение в начин на живот. Оттук идва и обяснението на онази противоречивост, която забелязваме в отношението му към близките и към общественото дело. Там, където обществено обусловеният идеализъм не може да играе пълноценно и директно ролята си на нравствен коректив, изпъква по-ясно невъзможността да се уравнишават на едно максимално ниво всички по-тясно личностни взаимоотношения у призвания водач.

В психологическата основа на огромното будителско дело на Петко Славейков стои винаги дълбок, съзнателен и целенасочен идеализъм. В писмо до сина си Иван от 30. VI. 1878 г. народният водач отговаря така на укора, че е непрактичен, че е пропилел парите си по нетрайни начинания: „Вие мислите, че печатницата, за която аз бях дал толкова пари, отишла на вятъра, но аз ще Ви забележа, че тя си плати парите и двойно и тройно и твърде добре си изпълни мисията, защото на нея дължа и аз дето станах Славейков и засега, и за подир смъртта си, та до нейде и Вие, ако името ми може да Ви послужи в нещо. Ако бях правил твоите хесапи, добри в търговско отно-

шение, не щеше да има ни за народа, ни за мене... Печатницата купи себе си, печатницата изеде себе си, остана само онова, което може да се извлече от нея полза за мене и за народа, и р а в с т в е н а т а п о л з а. . .¹ (разр. м.).

Този идеализъм като непрекъсваема духовна връзка старият възрожденец предава и на сина си Пенчо. Но е необходимо да подчертая, че става дума за един специфичен, характерно български идеализъм. От една страна, той съдържа елементи, които са принципино присъщи на борческата, прогресивна, целеустремена личност. Това е идеализъм, който не води до съзерцание, до пасивност и безразличие; идеализъм активен, целенасочен и съзнателен. Зад него стоят две силни личности с твърд характер и непреклонна воля. От друга страна, той съдържа и един специфично национален нюанс — наред с идеалната страна неговите нравствени измерения включват елементи на практичност и рационализъм. Забележете с какви думи отговаря Петко Славейков на сина си: „Печатницата купи себе си, . . . изеде себе си, . . . да се извлече от нея полза за мен и за народа. . .“ Това е един корав, трезв и реалистичен идеализъм. Той е динамичен — като в калейдоскоп частиците му се въртят и оформят фигури в зависимост от променящата се общественно-историческа действителност. Ако акцентът у стария Славейков е паднал върху патриотично-демократичната идея, то у сина Пенчо вече се е изместил към нарасналите с новото време интелектуално-философски и естетически изисквания. Петко Славейков е идеалист на полето на голямата общественно-политическа и историческа битка. Пенчо Славейков — върху несигурната основа на естетическите сражения. По специфичен начин мирогледният идеализъм у младия Славейков рефлектира върху характерната за него система от нравствени ценности. Поемата „Ралица“ може много да ни помогне в решаването на този проблем. Това, което най-общо характеризира поведението на героинята, е нравственият максимализъм. Интересна е градицията на неговото проявление: ако в първите постъпки на девойката можем до голяма степен да го свържем и да го възприемем на фона на голямата ѝ любов към Иво, то в края на произведението той получава самостоятелно място и сила, издига се до критерий за значимостта на човешката личност. Петко Славейков в „Изворът на Белоногата“ виждаше нравствената твърдост на българската жена в по-общия контекст на нейните патриотични и морални добродетели. Младият Славейков се стреми да изведе нравствения максимализъм до осъзната система на човешко поведение. За него не е достатъчно това, че Ралица се отказва от богатствата на Стоичко, че устоява пред заплахите му, че отстоява любовта си към Иво. Необходимо е младата жена да се откаже от младост, любов, смях в името на една единствена обич. Въпреки че подобно разрешение може да изглежда на пръв поглед твърде патриархално, неговата неумолимо строгост е по-близка до атмосферата, в която живеят героите на Ибсен. Едно чувство, една постъпка, една идея предопределят завинаги съдбата на личността.

Нравственият максимализъм в „Ралица“ се стреми до голяма степен да изझे функциите на патриотичното чувство, така типично за „Изворът на Белоногата“, без обаче да има неговата топлота и широта. Още по-ясно изразен го виждаме във философските поеми на Пенчо Славейков, където разгръща иманентната си способност за универсализиране и интелектуализиране.

Разликата в идейно-естетическите възгледи на двамата поети се определя в най-голяма степен от обективните културно-исторически закономерности.

¹ Цит. по Г. Константинов. Баща ми в мен. — В: „100 години Пенчо Славейков“, С., 1966.

Но с едната си страна тя е ясно обърната към субективния елемент в техните характери и в начина им на живот. Нейното начало, струва ми се, трябва да търсим не толкова във възпитанието, което получават бащата и синът поотделно, а в самовъзпитанието. При това не в количественото му измерение, защото и при Петко Славейков, и при Пенчо Славейков самовъзпитанието е първостепенен елемент в системата на духовното самоосъществяване. У поета-възрожденец това е процес, извършил се постепенно и ненаатрапчиво, продължителен, но често стихийен. Негови могъщи стимулатори са пряко социалните условия, непосредствените изисквания на обществения живот. Самовъзпитанието у младия Славейков носи в по-голяма степен отпечатък на съзнателното целенасочено търсене, елементът на осъзната необходимост е по-силен и по-отчетлив в него. Истинското му начало е сякаш след момента на физическата катастрофа. По-късно сам поетът ще пише в едно писмо до Мара Белчева, че благодарение на нея започва своя истински живот. По този начин самовъзпитанието у него, още с началните си осъзнати прояви, получава силен субективен отпечатък. Но само отпечатък, защото болестта сама по себе си не предопределя творческия път на Пенчо Славейков. Тя му помага да затвърди своя характер, укрепва волята и духовната му устойчивост. Прави го по-чувствителен към всичко в литературата, което е свързано с изиявата на дълбоко личностни, откровено субективни, нетрадиционни и нетипични настроения. С други думи, прави го изострено възприемчив към започналите да навлизат в литературата ни склонност към психологизъм, философска задълбоченост и асоциативност.

От физическия недъг и от свързаните с него психически травми Пенчо Славейков получава сложен, разнопосочен импулс за творчество. Въпреки че характерът на стария Славейков е много по-различен, подобен елемент забелязваме и у него. В спомените си за поета Ст. Салганджиев, по непосредствени впечатления, пише: „Забележителен, но странен факт бе, че когато биваше най-много опечален и прекарваше тежки минути, тогава именно неговото перо ставаше неподражаемо.“² Следователно извън рамките на случайността, дори през барьерата на интимно-личностните преживявания, у бащата и сина наблюдаваме един подобен в психологическо отношение процес. Стимулите на творческото зачатие се коренят в една емоционална и интелектуална реакция, противопоставяща се на някакво явление или на субективен процес, т. е. и за двамата е съществен и необходим моментът на „оттласкване“, който им дава художествено-съзидателна инерция, помага им да преодолеят границата между реалност и поезия. Това принципно „оттласкване“, необходимостта от противопоставяне се проявяват и при изграждането на художествените образи. Гергана от „Изворът на Белоногата“ и Ралица от едноименната поема са създадени стриктно по правилата на контрастното съпоставяне и съответно — противопоставяне. Изграждането на техните характери става възможно в отъвет на един първоначален натиск, на един съзидателен, макар и негативен в идейното си съдържание импулс.

Този специфичен психологически момент е валиден само в най-общи линии. Той не премахва разликата между двамата поети, нито пък тушира противоречията в творчеството на всеки от тях. Въпреки че сме запомнили Петко Славейков като цялостен, своеобразен творец, неговият жизнен и художествен път не е лишен от неравномерности, често и от противоречия. Достатъчна е дори съпоставката на двете творби — „Не пей ми се“ и „Жестокостта ми се сломи“. Но специфично за стария поет, а и за възрожденския начин на мислене

² Петко Р. Славейков, Любен Каравелов, Христо Ботев, Захари Стоянов в спомените на съвременниците си. С., 1967, с. 73.



изобщо, е явлението, че различията най-често имат обща емоционално-интелектуална основа, т. е. на по-голяма дълбочина коренът на две или дори на повече противоречиви чувства може да бъде един и същ. През отделните периоди на творческото си развитие Петко Славейков превъплъщава художествено различни идейни, нравствени и естетически представи. Градусът на напрежението, на търсенето в неговите произведения до Освобождението никога не спада. Етапите на това търсене безспорно са белязани с противоречиви резултати. Но като цяло тези противоречия остават вътре в един цялостен, затворен мироглед, който се определя от монолитността на патриархалното съзнание. Ето например двете рязко противопоставящи се стихотворения, които вече споменах: „Не пей ми се“ и „Жестокостта ми се сломи“ — въпреки полюсно изразените противиявания и дори идейни настроения в тях те си остават вътрешно свързани, в неразкъсваемо духовно единство, защото поетическите полюси в случая отразяват едно художествено съзнание, което не се е променило принципино, което може да реагира на противоречивите явления — обективни и субективни — бързо и адекватно, но по един и същ начин, без да нарушава единството на своя светоглед.

Ако веднага обърнем поглед към Пенчо Славейков, ще забележим лесно разликата — тук скоковете са по-големи, по-ясно изразени, те вече отразяват промени от мирогледно естество. Разпукала се е хармонията на монолитното светоусещане, съзнанието прави скокове в едно отворено пространство, което няма принципино непреодолими идейни и нравствени бариери. Младият Славейков е противоречив — и в системата на нравствено-етичните си ценности, и по неравния път на естетическото си развитие. Но в част от неговите противоречия сякаш забелязваме някаква хронологичност. Те са противоречия на духовното израстване, на съзнателното самоусъвършенствуване. Една идея, една мисъл идва да замени друга, заема мястото ѝ и владува в духовния свят на твореца. Пенчо Славейков не е оставял у съвременниците си впечатление за духовна несигурност, нито за характерологична неустановеност. Той няма априорно раздвоеното съзнание на един Яворов или Д. Бояджиев. Неговият характер е удивително монолитен в най-дълбоката си същност. Затова Пенчо Славейков е човек на две епохи — от една страна, в трескавото търсене на нови, адекватни на модерното време нравствени и естетически ценности той тясно се свързва с духа на новото поколение поети, започнало да се налага в литературата ни с Яворов. От друга страна — като характер, като съвкупност от нравствени и дори идейни ценности доминанти, той е обърнат към хармоничната монолитност на възрожденската епоха. На него му е присъща една трезва, практична духовна устойчивост, която ще се среща все по-рядко с настъпването на новия век. И тази устойчивост като основна характерологична черта е най-голямото, което той наследява от своя баща, а по-общо — и от духа на предосвобожденската епоха. Именно това е, струва ми се, което сам поетът нарича „баща ми в мен“.

* * *

Общото и различното между двамата Славейковци, традицията и новаторството в тяхното творчество стават особено ясни, ако концентрираме вниманието си върху две от най-известните им творби — „Изворът на Белоногата“ и „Ралица“.

Още подходът към жизнения материал и начинът на неговото художествено интерпретиране са различни за двете произведения, защото са изградени върху основата на два противоположни типа художествено мислене. Документалните материали, оставени за живота на Петко Славейков, разказват за големия ин-

терес на стария поет към легендата, свързана с построяването на чешма край село Бисерча, описват неуморимите му усилия да събира достоверни исторически и етнографски данни за живота на хората от това село. Преди да пристъпи към поетическо сътворяване, Петко Славейков има здравата опора на реалния факт. Но това още не е всичко, защото и Пенчо Славейков, и много поети след него ще полагат в основата на свои произведения обективно достоверни явления или вече съществуващи, често и фолклоризирани художествени мотиви. За възрожденския поет жизнената първооснова далече не е само фактология, отправна точка към дълбоко личностни чувства. Тя съдържа в себе си в необработен, суров вид, и основните идейно-философски доминанти, които създаденото по-късно произведение ще обработи. По такъв начин нейният избор в по-голяма степен, отколкото у Пенчо Славейков, предопределя атмосферата, идейната и нравствената позиция на личната творба. Посоката на авторовото художествено мислене е от реалния факт към художественото обобщение, като първият елемент съдържа в себе си закодирани закономерностите на втория.

Пенчо Славейков дори и тогава, когато създава епически произведения, изхожда от една първоначална субективна творческа концепция, от една предварителна теза, най-често от философско-интелектуално естество. Художественият материал, колкото и реален първоизточник да има, се подчинява стриктно на веднъж избраната авторова позиция. Включен в системата на отделното произведение, той се обработва в един методично постъпателен ред, настойчиво откроява стоящата зад него мисъл, докато най-сетне я изведе в дешифриран, пределно ясен вид. „Ралица“ завършва със стих-поанта, в който пулсира идеята на цялото произведение. „Изворът на Белоногата“ има отворен завършек, който се грижи да затвърди в съзнанието на читателя атмосферата на творбата, най-общото поетическо настроение и е далеч от функционалната натовареност на една идейна поанта.

Героите на Пенчо Славейков действуват според предпочитанията и предписанията на своя автор. Всеки от тях има една предварителна, строго определена задача, която е призван да изпълни, за да оправдае художественото си съществуване. Но нека не съзираме в тази особеност само специфични за творчеството и за характера на Пенчо Славейков черти. Защото тя е повече от личностна характеристика, тя е начин на художествено мислене, който в края на XIX в. се разпространява и налага в литературата ни. Концептуираното мислене се утвърждава съзнателно сред нашата интелигенция като реакция на предосвобожденския синтетизъм, като форма на борба срещу фолклоризираното светосъщане, чиито последни отломки препречват пътя на модерния светоглед. То тясно се свързва със стремежа към философско и интелектуално задълбочаване на художественото творчество, с търсенето на нови, жанрово разнообразни поетически и белетристични форми. Неговото налагане е подпомогнато от голямото влияние на чуждата литература през този период и особено от подчертания афинитет на нашата интелигенция към произведенията на норвежкия писател Хенрик Ибсен. Художествено мислене от такъв тип е характерно за творци като Ст. Михайловски, Пенчо Славейков, Яворов (най-силно изразено в неговата драматургия), П. Тодоров, Стаматов, А. Страшимиров (през определени периоди) и др.

В поемата „Ралица“ авторът тръгва от една предварителна концепция, от философски осмислената тема за превъзможнатото страдание, т. е. — от едно подчертано субективизирано изживяване, и върви към нейното поетическо утвърждаване по пътя на художественото превъплъщаване. Новото мислене прави опит да се излее във формите на фолклоризираното светосъщане. Патриархалният свят е въведен като поетическа атмосфера, като художествена

обстановка, адекватна на авторския идеен замисъл. При все това дистанцията индивидуална мисъл — атрибути на нейното художествено изразяване запазва твърде обособени психологически параметри. Ясно е, че в случая не става въпрос за хронологическа отдалеченост. Петко Славейков, когато пише своята поема, също не е пряк съвременник на света, чиито морал и нравственост описва. Обществено-историческите условия са го отдалечили от патриархалната идиличност, следователно и в неговото произведение присъства момент на психологическа дистанцираност, дори на известна идеализация. Но този момент е изцяло асимилиран от способността на автора да синтезира мисли и образи до един максимално обобщен художествен модел. Отделните елементи на поемата са споени изключително здраво. Въпреки безспорния поетически усет на стария Славейков спойката в най-дълбоката си същност не идва толкова от художественото майсторство, колкото от самия начин на мислене, който в последна сметка определя и композицията, и цялостната структура на творбата. Монолитното светоусещане на възрожденския дух предразполага към синтез и обобщение, моделира индивидуалната дарба според изначалната отливка на колективното съзнание. „Изворът на Белоногата“ е изграден около една основна представа, около един централен художествен образ — срещата на Гургана с везира. При това, за да стигне до този образ, писателят няма нужда от асоциативни препратки или от абстрахиращ мисловен процес както от неговата страна, така и от страна на читателя. Той му е даден пряко — и читателското съзнание без усилие го възприема като основна представа, като обобщение — и идейно, и формално на цялата творба. Срещата между девойката и везира синтезира и композиционно, и идейно, и емоционално, и дори визуално най-общото впечатление от цялото произведение. Останалият художествен материал е издаскан на втори план, неговото значение е атрибутивно, подчинено.

Много по-различна е структурата на „Ралица“. Тук художествената тъкан се разпада на отделни картини и образи, няма един централизиращ притегателен момент. Елементите на сюжетност са ярко открити, често те изпълняват онези функции, които в „Извора“ са свързани с лирическото вълнение на автора, с плавната мелодия на творбата, дори с нейната атмосфера. Подчертано необходимо е интелектуалното усилие на автора, за да се сплотят частите на цялото, за да се изведе основната идея на творбата. Синтезът не е априорно присъщ на модерното художествено мислене. Неговото осъществяване е свързано не с колективния тип светоотношение, а с индивидуалните усилия на творците. Сам Пенчо Славейков, чувствувайки необходимостта от синтезиращо обобщение, завършва поемата си с финална поанта, с която се стреми, макар и в обратен ред, да затвърди здравината на цялото.

Със силата на поетическото внушение Петко Славейков се стреми да изгради един максимално обобщен, пределно синтезиран образ, който надхвърля качествените измерения на индивидуалния характер и се превръща в олицетворение на националните добродетели на българския народ. Пътят, който художествената мисъл изминава в неговата поема, е следният: от здравата опора на патриархално-колективното съзнание, през субективизиращия филтър на индивидуалната дарба — към обобщената представа, която свързва двата предходни момента в неразкъсваемо единство чрез тяхната художествена материализация. Пенчо Славейков по силата на онези духовни и обществени закономерности, които характеризират епохата, в която живее, не може да започне от основата на едно патриархално съзнание. Твърде неподходящо мировъгледно начало за епос, особено в онзи преходен момент, са и тясно субективните изживявания. Тогава той избира единствено възможния път — тръгва точно от там, където е завършил неговият баша, от обобщената представа за националните добродетели. И за да бъде по-убедителен, по-достоверен, за-

пазва изконната им обстановка на патриархалния бит и морал. Така кръгът колективно съзнание — субективен елемент — синтезиращ художествен образ, макар и непряко, като предхождащ процес, се появява и в неговото произведение, при това заложен в самата му идейно-мирогледна основа. И това ни кара винаги когато говорим за „Ралица“, изброявайки всичко ново, което внася нейният автор в литературата ни, да не пропускаме постановката: Пенчо Славейков е поет, стъпил на границата между две епохи, неговата художествена мисъл се раздвоява между изискванията на модерната литература и живия спомен на възрожденското наследство.

Започнал от една стабилна, нравствено и философски непоклатима основа, Пенчо Славейков продължава по посока на нейното интелектуализиране и субективизиране. Ралица е олицетворение на най-хубавото у българската жена, а и у българския народ изобщо, но едновременно с това нейната духовна победа е дълбоко субективна, това е победа на личността над съдбата, на индивидуалната воля над стихийната предопределеност. Петко Славейков безспорно влага и лични елементи в своята поема, но те са изцяло подчинени на една по-широка идейна и художествена задача. Неговият син не само в „Ралица“, но и в почти всички свои произведения отново и отново се връща към онзи основен проблем, който е пресечна точка на човешката му, а оттам и на творческата му съдба — способен ли е човек да устои на страданието и да го превъзмогне. И в утвърдителния отговор на този въпрос се крие оптимистичният тон на неговата поема, а и на творчеството му като цяло.

* * *

Един от най-благодарните и интересни за сравнение между двете поеми моменти е отношението на техните автори към народното творчество. В същност изразът „отношение към народното творчество“, макар и утвърден, е доста стеснен, не предава изцяло богатата оркестрация на един сложен и дълбок проблем. По-скоро отново става въпрос за два типа световотношение, свързани в различна степен с художествената традиция на един дълговековен патриархален бит. През епохата на Възраждането този бит все още не е минало, той е жива действителност, набраздена от напора на центробежни сили, но силна със своята нравствена хармоничност и с обществената си демократичност. Невъзможно е да се говори за отношение към фолклора изобщо, защото това отношение е част от морала и от световъзприемането на всяко поколение.

Свикнали сме да приемаме, че Пенчо Славейков се учи от фолклора и се прекланя пред него, че народното творчество е заложено в кръвта и в същината на поетическия му талант. Но в отношението на младия Славейков към народната песен има много сложни и противоречиви елементи, които го правят разнородно и многопластово. На първо място, то далеч не е толкова импулсивно и стихийно и макар че не е изключено да присъствува момент на някакъв характерологично вроден афинитет, носи ясно изявен рационален характер. В пътеписа „Искър“, създаден през юни 1882 г., т. е. още преди Пенчо Славейков да замине за Германия, четем: „В тях (народните песни — б. м., М. К.) има толкова поезия, колкото има полет в клекавата юрдечка.“ Разбира се, че тук става въпрос за младежка разпаленост, за една непрекипала страст към отричане. Но тя вече ни насочва към друг процес — на бавно и постепенно обмисляне, на съзнателно и зряло възприемане на фолклора като естетическа и художествена система. Преклонението пред народната песен за Пенчо Славейков е закономерен резултат от дългите и мъчителни размисли на твореца, то е част от философско-естетическите му възгледи, а не стихийно предпочитание или несъзнателна нагласа. Фолклорът не е вече светоусещане, както у Петко Славейков,

а елемент от една нравствена и интелектуална система, включен в нея след дълбочен размисъл, след сериозна проверка. В отношението на поета към колективното творчество на народа ни има ясно изразено рационално зърно. Афинитетът към него, въпреки че има и априорно заложили предпоставки, се утвърждава и възприема в голяма степен по мисловно-интелектуален път.

Нека се опитаме да проследим откъде води рационалното си начало предпочитанието на фолклорни теми и мотиви в творчеството на Пенчо Славейков. В книгата „На острова на блажените“ в характеристиката на Доре Груда поетът говори за „оная интимна връзка, която художествената песен трябва да има с народното творчество, за да бъде тя цвѣте, израсло на своя почва, и да има значение в културата на нацията“. И малко по-нататък: „Суровият материал в тях (песните на Груда — б. м.) не личи, както не личи небръснатият селянин в днешния изискан о блечен парижанин“ (разр. м. — М. К.).

Ще цитирам и известните думи на Петко Тодоров, според когото „българинът, роб пет века, лишен от полето на обществената битка, е заживял вътре в своята душа, създад е един храм от блянове и мъки“, който трябва да бъде „изровен“ от творците. „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 *raison d'être* ще бъде твърде малък“ (разр. м. — М. К.).

И Пенчо Славейков, и Петко Тодоров съзнават значението на фолклора за оформяне на българската народопсихология. Те знаят колко дълбоко е залегнал той в съзнанието на хората през вековното им патриархално битие. От друга страна, и двамата творци, стъпили с по един крак в две епохи, не са стигнали до такова модерно светоусещане, което би им позволило изцяло да се абстрахират от впечатлението, което произведенията им правят на широката а публика. Дори Пенчо Славейков въпреки искреното си презрение към „тъпната“ пише в едно писмо до М. Белчева: „При епос ме интересува читателят, който другаде аз не ща да знам.“ Като имаме пред вид това, нека обърнем внимание, че фолклорните мотиви и теми се появяват главно в битово-сюжетните му произведения. В лириката си той използва художествени форми, които го отдалечават от поетиката на народната песен. Пенчо Славейков, както и Петко Тодоров, разбира голямото значение, което фолклорът може да има като основа за неговото личностно творческо израстване и поетическо усъвършенстване. Нещо повече, и двамата го възприемат дори като гаранция за художествена значимост, като атестат пред утвърдените вкусове на публиката. Далеч съм от вулгаризираното схващане, че нашите творци използват народното творчество, за да задоволят принизени естетически вкусове или като патерица за художествената си безпомощност. Та нали и у великия Гьоте Пенчо Славейков се възхищава най-много от способността му да извлича хубавото от фолклора, а Гьоте най-малко би могъл да бъде обвинен в някаква безпомощност.

Противоречивото отношение към народното творчество у Пенчо Славейков се дължи главно на преломния характер на епохата, в която той живее. От една страна — стремеж към създаване на идейни и естетически ценности от нов тип. От друга — липса на художествени форми, които да ги материализират. И в стремежа си да утвърждават новото творците загребват колкото може повече от традиционното, вече утвърденото, като едновременно с това не престават да водят борба срещу него. Поемата „Ралица“ убедително доказва този процес. Ново и старо, традиция и преосмисляне са органично вплетени в нейната художествена тъкан. Двата елемента рядко са изразени в чист

вид: понякога традиционното има необичайни форми на проявление; друг път новото се забелязва едва при много внимателно виждане.

Пенчо Славейков запазва докрай убеждението, че народното творчество не притежава дълбоки художествени ценности. Представата за клекавата юрдечка не се заличава от съзнанието му. Погледнете как в цитираната характеристика на Доре Груда той противопоставя „художествената песен“ на „народното творчество“ и „небръснатия селянин“ на „изискано облечения парижанин“, като в последното сравнение няма следа от ирония. И въпреки това той отново и отново използва фолклора като източник на теми, настроения, атмосфера. Не се уморява да обляга напрегнатата си мисъл върху опората на традицията така, както обляга умореното си тяло върху бастуна. Защото „индивидуалистът“ Славейков държи да остави значимо творчество, произведения, които ще имат зад себе си солидната подкрепа на една утвърждавана с векове нравствена и естетическа система. Това е следата, която той мечтае да прокара в „културата на нацията“. Това е и онази творческа значимост, която може да получи признание и извън границите на България. Затова му прави толкова силно впечатление претворяването на фолклорни елементи в произведенията на световно утвърдения Гьоте. Младият Славейков е съгласен с Петко Тодоров, че само вживяването в душата на народа посредством изучаването на народната песен може да привлече трайно вниманието на света.

Подобно отношение към фолклора е характерно за много от нашите творци през 90-те години на XIX, а и по-късно, в началото на новия век. То отразява непосредствено етапа, на който се намира художествената мисъл в този момент, дава представа за противоречията, сред които търсят път писатели и поети. Изключение от него прави сякаш само творчеството на Яворов. В същност не че Яворов се ражда с готов, веднъж завинаги предопределен подход към народната песен, но у него невероятният поетически талант стапя контурите на предхождащото творчески процес аналитично обмисляне, заличава всички следи по пътя, който поетическата мисъл изминава, преди да се отлее във възможно най-добрата форма.

Като се спрях на Пенчо-Славейковото отношение към фолклора, съзнателно не го противопоставих на творческия процес у Петко Славейков. За хармоничната, светогледна връзка на възрожденския поет с народната песен е писано много. Бащата и синът обаче могат да бъдат съпоставени от малко по-различна гледна точка, по отношение на друго явление в нашата литература — градския шлагер.

Петко Славейков с ранното си художествено творчество започва пръв да разчиства пътя на градската шлагерна песен. Неговите любовни песни допринасят за общия процес на разпадане на фолклорното светосещане. Те са ранен, макар и примитивен опит да се разчупи канонът на фолклоризираното патриархално съзнание, да се изтръгне сетивността от една традиция, чиито граници вече започват да се разпукват. Друг е въпросът, че поради недостатъчна развитост на естетическите потребности и на художествените възможности през този период се стига пак до шаблон — шаблона на градския шлагер. Важното е, че Петко Славейков прави пробив в художественото мислене, еднопосочен с промените в нравственото съзнание на българската интелигенция, като с това обективно подпомага процеса на мирогледно дефолклоризиране. 4—5 десетилетия по-късно виждаме същия процес вече много напреднал. Градският шлагер има зад себе си едно утвърдено и в социално-битово, и в нравствено, и в художествено отношение битие, което го прави действена поетическа реалност. Неговите произведения търпят известно влияние от страна на фолклора, но по-интересно е влиянието, което те сами оказват върху народното творчество. Елементи на градския шлагер навлизат дълбоко в поетиката на народнопесен-

ната традиция, при това далеч не само на едно формално ниво, защото зад тях стоят адекватни психологически и идейно-нравствени промени у нашата интелигенция от края на миналия век. Свидетелство за това, колко органично са се сплели двете явления до този момент, как дълбоко се е вкоренило съвместното им битуване в съзнанието на народа, е фактът, че именно Пенчо Славейков, тънкият познавач на българската народна песен, не успява да разграничи точно техните влияния. По този начин кръгът, започнат от стария Славейков, се сключва. Ако възрожденският поет съзнателно твори произведения, които имат за цел да преодолеят сетивната и нравствената ограниченост на фолклоризираното светоотношение, то неговият син несъзнателно включва резултатите на този започнат процес в стремежа си да дестилира художествено най-чистите форми на народното творчество, защото зад тази несъзнателност в същност стои целият му творчески и човешки опит на градски жител от следосвобожденската епоха.

В поемата „Ралица“ на три места откриваме следи от смесеното влияние на фолклора и на градския шлагер. При първите два момента става въпрос за едно по-формално ниво на преплитане, главно в областта на художествената поетика:

... и мислите им все около нея
се виеха, кат сърмений колан
о кръшната й тънка половина...
... сърце прелива, като пълна чаша.

При третия момент на пръв поглед всичко е досущ като в народната песен, дори думите не са променени. Разговарят Ралица и Иво:

..... Ранко
нал ще излезеш? — Ранко, мое пиле,
не ще ли ти се ранко да изляза? —
Отвърна той с усмивка дяволита,
като към нея се изви. — Пък ти!
То вече — каза тя и причерви се
свениливо

Не е въпросът толкова в еротичната мисъл, която стои зад тези редове, народната песен познава много по-прямо рисуване на любовни преживявания. По-важно е в случая как тя се изразява и какви нюанси съдържа. Фолклорът внушава еротиката без помощта на художествената условност, по един твърде образно-предметен път. Тук нещата се наричат с техните истински имена, няма недоизказаност или подтекст, които да намекуват за повече от това, което е конкретно изразено. Еротичните представи са с много чисти контури, ясни, монолитни в своята състинственост и в крайна сметка — дълбоко художествени. В цитираните редове въпреки формалната им прилика с любовните народни песни прозира едно по-различно светоусещане. В тях има повече подтекст, елемент на двусмисленост, на недоизказаност и като резултат от това — пониска степен на поетизация. Прозвучава нотка на намек, на намигване, която е несъвместима с фолклорната сетивна определеност. В тясна връзка с промените в светоотношението на твореца от края на XIX и началото на XX в. се изгражда и отношението му към природата. За възрожденския писател природата е неразграничима от цялостната световна хармония. Тя е традиционно възприемана като част от всеобщата битийна цялост — незримо обкръжава героите, просмуква се в техните чувства, неизменно допълва понятия като дом, бащин край, родина. Отношението към нея най-общо запазва традицията на фолклорното мислене. В „Извора на Белоногата“ цветята, градината, поляните са оли-

цетворение на връзката с родното, образно-емоционално възплъщение на висока нравственост и морална чистота. Нещо повече — чувстваме, че ясни, класически прости, но пределно жизнени закони на природата определят начина, по който живее Гургана, всмуквали са се дълбоко в нейните представи за света, техният пулс тупти в отговорите ѝ на везира. От друга страна, за да внуши така убедително представата за природосъобразния характер на героинята си, сам авторът трябва да има жив, незатъмнен усет за една изначална битийна хармоничност, художественото му мислене трябва да носи нещо от жизнения синкретизъм на девойката. В „Извора. . .“ твърде често се споменава природата на родния край, говори се за неговите „дървца“, поляни и цветя, само описанието на Гурганината „малка градинка“ заема 15 стиха. И въпреки това никъде нямаме чувството за пейзажност, никъде природата не е обособена в отделна картина. Възприемаме я неделимо от представата за Гургана, дори неволно я включваме в образа на девойката — в такова единство само фолклорното мислене може да преплете хора и природа. Пенчо Славейков е признат майстор на вярно уловени пейзажни картини. Описанието на зимната буря в „Ралица“ е христоматийно. Елементи от природното битие се срещат често в поемата, в рамките на 2—3 стиха те изпълняват художествената функция на разширено сравнение или чрез психологически паралелизъм открояват преживяванията на героите. Тези моменти са доловени с много тънък усет, нарисувани са с безспорно творческо умение. И при все това те ясно запазват структурната си обособеност на картини, ако за момент ги премахнем от поетическата тъкан, ще се наруши нейната художествена цялост, но идейно-нравствената основа ще се запази, ще остане мисълта, която осмисля и свързва елементите.

С разрушаването на възрожденската хармония като психологически процес се е променило и мястото на природата в светоотношението на твореца. Най-общо определено, тя се оказва вън от субективния свят на автора. Началото на това ново отношение към нея откриваме в творчеството на Вазов. Тук природата е вече обособен, автономен свят, чиито закони на съществуване съпадат или, в много по-редки случаи, се противопоставят на субективните преживявания на автора. Вазов търси в природата пример, поука, вдъхновение или пък контраст с нравите на обществото, но при всички случаи е вън от нейния свят и съзнателно се стреми наново да построи разрушения мост към него. Нов етап в субективизирането на връзката творец — природа е творчеството на Пенчо Славейков. Във философската му лирика природата почти не присъства, там поетът бленува за една „нова хармония“, чиито закони са преди всичко от интелектуално и духовно естество. Но П. Славейков създава и прекрасни, изключително поетични творби за природата — циклите „Цветя“, „Момини сълзи“, прелестни малки стихотворения като „Под голый храст ревнива теменужка“, „Усойно миловидно цвете“, „Ревнив синчец, горкино цвете“ и пр. В тях ясно се долавят гласът и естетическите разбирания на стария Славейков. От една страна — поетът съзнателно се стреми да продължи традицията, да включи природата като равноправен елемент в системата на художествено-естетическите си възприятия. От друга — у него е твърде силен стремежът към субективно индивидуално изживяване на художественото творчество, който ясно се противопоставя на всяка фолклоризираща тенденция. Тази идейно-литературна двупосочност е много характерно изразена в цикъла „Цветя“. На пръв поглед цветята притежават всички предпоставки, за да бъде тълкуван техният свят като частица от традиционната „родна природа“. Това са дори същите цветя: златни иглики, кринове, модроок синчец, които срещаме и в „Извора на Белоногата“. Новото е в това, че законите на техните вътрешни взаимоотношения вече не са закони на природата, а на човешките взаимоотношения.

Още първото стихотворение — „Прималняла“, ни отвежда при човешката тъга, при необходимостта от любов и нежност в живота. То ни напомня печалните теменуги на Яворов, защото — и пряко образно, и принципно естетически, се подчинява на същите художествени закони.

„Крилати цветя“ е поетичен израз на порива към волност и свобода. И виждаме, че въпреки разликата в емоционално-образната система тези прелестни лирически творби не са толкова далеч от утежнената идейност на философските Славейкови произведения. Кринът моли св. Атанас:

О, дай ни крила! Превърни ни да можем
и ний да летим в небесата,
свободни и охолни... ний ли сал вечно
да чезнем скрепени в земята.

Това е може би най-нежното, най-поетичното превъплъщение на бунтовника-индивидуалист в нашата литература. Неслучайно в думите на крина авторът влага своите мисли, а на едно място и пряко се отъждествява с него.

Взаимоотношенията между цветята са пряко пренесени от света на хората. Авторът сам пояснява тази особеност. Месечко вижда тяхната свада и...

И по своя път, усмихнат,
шепнейки, той отминава:
Сякаше е между хора —
Същи думи, съща врява!“

(„Свада“)

Релацията природа — човешки взаимоотношения е съзнателно търсена и двойно акцентирана — в един открит и в един подтекстов план.

Между цветята П. Славейков успява да оформи няколко основни типа характери: Кринът е въплъщение на самия него. Теменужката е нежна, крехка, с открита за ласки и топлина душа. Много интересен е образът на Синчеца, защото той изразява възгледите на автора върху смисъла и предназначението на изкуството. В стихотворението „Привечер“ плодородната пшеница упреква „безделника“ Синец в безполезност, на което той отговаря:

Защо ли само пусти думи думаш!
Едно цъфти, а друго ражда род,
едно се само с китка хубавее,
а друго с клас и за насита плод.

Едно за ситост, друго пък за радост!

Смисълът на изкуството е в красотата, която то създава. Поетът прави опит да отграничи жизнените категории според участието на творческото начало в тях, противопоставя две основни понятия — „ситост“ и „радост“. От друга страна, стихотворението изразява възгледа на Славейков за твореца и за неговото място в живота и в света на практичните хора — не да създава семейство, да решава проблемите на мнозинството, а да живее в името на пълната вътрешна необходимост, да пресътворява чистата радост в изкуство.

Така в творчеството на П. Славейков природата вече раздвоява естетическите си функции. В интимната си лирика поетът прави опит да я изобрази художествено чрез сетивата на едно фолклоризирано светоусещане, но зад този опит се чувствуват индивидуалните предпочитания и идейните възгледи на модерния творец.

В поемата „Ралица“ на природата е отделено значително място, но въпреки това нейното художествено присъствие не носи елемент на миросгледна определеност, а ролята ѝ е атрибутивна, тя доизяснява и внушава по емоционален и естетически път основната идея на произведението.

Като част от по-големия проблем за отношението към природата можем да разгледаме и въпроса за цветовата гама в двете поеми. Още заглавието на Петко Славейковото произведение носи подчертана колоритна определеност. Белият цвят доминира в цялата творба, неговите функции далеч надхвърлят ролята на художествен фон, той се превръща в осмислен визуален символ на основната идея, на основното настроение. С постепенното разгъване на сюжета, с поляризирането на нравствения конфликт е въведен и вторият основен тон — черният. Оттук нататък взаимоотношенията между двата цвята ще следват плътно развитието на художествените образи и ще повтарят адекватно сблъсъка между Гергана и везира. Колоритът на цялата поема е изключително богат. Стариат Славейков не се уморява да измисля цвят след цвят, сравнение след сравнение. Очевидно е, че образното мислене у него е много живо, много действено и пределно конкретно. В описанието на цветя то постига чудеса — след 24 стихово изброяване на растения, много от които са му непознати, съвременният читател не е уморен. Въпреки че не е в състояние изцяло да реставрира асоциативно предлагания му образ, той дълбоко чувства неговата поетическа сила. Неочаквано е, че точно тук забелязваме едно отклонение на възрожденския поет от традицията на народната песен. Народният творец употребява винаги чисти, основни тонове, той почти не познава полутоновете и цветовете, получени от последователното нанасяне на локални багри. А у Петко Славейков има и синкаво, и мораво, и жълто-алено. Попаднал в стихията на творческото съзидание, поетът дава простор на въображението си, индивидуалната поетическа дарба в този момент надхвърля иначе стриктно спазваната традиция на фолклорната поезика и се осъществява според личностните си предпочитания.

Ако веднага обърнем поглед към поемата на Пенчо Славейков, някой дребни детайли могат да ни наведат на интересни заключения. Сред тях най-важни са две: на първо място — значителното цветово обедняване на „Ралица“, което е резултат от по-абстрактно асоциативно мислене на нейния автор; и на второ място идва неочакваната много близка, с елемент на заимствуване, връзка между двете произведения. Да разгледаме конкретно палитрата на младия Славейков, чрез която той изгражда десетина колоритно определени художествени образи. Голяма част от тях нямат типична цвятова определеност — изрази като „тъмен поглед“, „вечерни сенки“, „мъглива есен“ и др. само асоциативно и емоционално се свързват с представата за цвят. Една значителна група определения водят непосредствено към „Извора...“ — „бели менци“, „писани стомни“ (там — „шарени“), „вакли очи“ (там — „вакло огиче“, но за паралелни образи), „златен наниз“. Единственото цвете в „Ралица“ е вече срещано в Герганината „мала градинка“. Само че тук седянкото е „модър“, а там — просто червен. Остават още няколко определения от типа, който ни интересува. „Златни снопи“ не носи белег на оригиналност, то е заимствувано пряко от фолклорната поезика. Колоритна определеност имат и изразите „гората пожълтя“ и „мрак обзе душата на Стоичка“. Трите по-асоциативни определения „тъмен поглед“, „вечерни сенки“ и „мъглива есен“ ще срещнем често употребявани малко по-късно, в творчеството на поетите-символисти, които ще изведат докрай Пенчо Славейковата склонност към абстрактно-символна, психологически натоварена образност. На полюсната определеност „тъмнина“ в „Извора...“ съответствува напълно адекватна в идейно и емоционално отношение група образи в „Ралица“: „мрак обзе“, „тъмен поглед“ и пр. Везирът пристига „нощя“ и разпъва чадъри, Стоичко убива Иво „привечер“. И една последна особеност за поетиката на „Ралица“ — там, където се засилва действителното начало, където се задълбочава драматичността, цветовете съвсем изчезват.

Епично-драматичното начало присъствува и в „Извора на Белоногата“. Но преживяванията на автор и читател се определят главно от лирическия тон на творбата, който създава и дълбоко емоционалното ѝ въздействие. Лирическото начало в Петко Славейковото произведение е по-подчертано, позиявено. Цялата поема звучи като мелодия, като старинен фолклорен напев. Лирическото настроение, емоционалната атмосфера са издигнати до степен на пълноправен структуроформиращ елемент. Те са неделими от цялостното идейно внушение, което творбата оставя в съзнанието на читателя. Твърде малко истинско действие има в „Извора“. Най-изявеният епично-трагичен момент — вграждането на сянката — не е обрисуван пряко, за него само се споменава, при това като отглас от чужди думи. Всеки го доизгражда въз основа на личностни представи. Доколкото пък има конкретни действия, които движат сюжетното развитие, то те са забулени от една особена поетическа мъгла, от една носталгична идиличност. Техните контури не са ясно изразени, форми те им сякаш трептят и за момент замръзват в причудливи очертания, създадени от фолклорно-баладичния и митологичен елемент. Всеки по-рязък завои, всеки остър ъгъл на мисълта се заобля и заглажда от емоционално-поетическата атмосфера. Действието се превръща в декор на чувството.

В „Ралица“ епично-сюжетният момент е доминиращ. Тук действията не само се споменават — те се извършват пред очите на зрителя. При това всяко от тях е описано подробно, детайлизирано. Малко простор остава за субективното въображение на читателя. Парадоксално е, че Пенчо Славейковото произведение въпреки динамиката на сюжета си е по-описателно от една творба, в която надълго и широко се разказва за цветя, градини, сараи и скъпоценности. Всичко, което засяга непосредствено епичния елемент на творбата, е показано анфас — конкретно и визуално определено. Контурите на действията са ясни, отчетливи, реални и осезаеми. Интересно е, че тук Пенчо Славейков предпочита да описва не хората, а техните постъпки. Това внася елемент на драматургичност. Талантът на младия Славейков няма принципиално подчертана склонност към драматургичност. Въпреки това действеното начало в „Ралица“, а и в „Бойко“ е силно изявено. От цялостната структура на творбата могат да бъдат отделени обособени картини, които, наредени една до друга, ще наподобяват редуването на отделните актове на сцената. Ако си припомним, че периодът на 90-те — 900-те години се характеризира с рязко повишен интерес към драмата, ще ни стане ясно, че в случая въпросът опира не само до индивидуални творчески особености, а и до черти, които са типични за модернизирания се светоглед.

Диалогът, който заема важно място и в двете произведения, се променя — и качествено, и количествено. В „Извора на Белоногата“ той е основен сюжетноизграждащ елемент. Има го и в интродукцията, и в централната част, където е нейна сюжетна основа, и в края на поемата — макар мълчалив и нереален, между засвирилия с кавал Никола и седналата да преде „на месечинка“ Гергана. Но диалогът у Петко Славейков е твърде различен от модерния диалог — той синтезира действие и думи в едно, може да изпълнява функциите и на двете. Ако дългите описателни монолози на Гергана бяха включени в едно съвременно произведение, те щяха да изглеждат скучни и неуместни, защото в тях няма движение на мисълта, няма психологическа и философска нюансираност, те в крайна сметка не създават интелектуално напрежение. Този синтетичен, описателен диалог у младия Славейков се разпада на разговор и постъпки. Количествено диалогът намалява, но поетът, който внимателно следи формалните особености на „Извора“, се стреми да го включи в най-важните моменти на творбата си: в разговора между Стоичко и Ралица, между Ралица и Иво и дори в развръзката на трагичния конфликт, където преобладава действеното

начало. Въпреки честото си повторение диалогът е градивен елемент вече не на сюжета като цяло, а на отделните картини и епизоди. Подобна разлика наблюдаваме и в композицията на двете поеми. У възрожденския поет тя е плавна, двата края завиват навътре, към сърцевината на основната идея и по този начин се образува дъга, чиято изпъкнала централна част е разговорът с везира. Епическото движение се излива в меки, заоблени форми, които съхраняват лирическото настроение. Композицията на „Ралица“ е по-неравна, по-разчленена. Тя напомня начупена линия. Сюжетът се движи пряко от мисълта, няма го чувството като посредник. Отделните епизоди са с ясно оформени граници и следват в строго последователен ред. Те са отчетливо обособени звена от една верига, изградена стриктно по законите на традиционното логическо мислене. У Пенчо Славейков все още липсват елиптичният начин на художествено разсъждение, онези внезапни падове и извисявания на поетическата мисъл, които изискват от читателя пределно развита асоциативност на възприемането и са характерни за най-новото творчество.

Разликите, които наблюдавахме при непосредственото сравняване на двете поеми, често са най-видими на повърхността, изпъкват и при един по-формален поглед върху художествената фактура. Но техните корени са дълбоко в същността на две различни поетически индивидуалности, развити и оформени в различни общественоисторически моменти. Например разликата в композицията: как се стига от плавната дъга до остро начупената (но не прекъсната) линия? Петко Славейков е бил човек жив, енергичен и неуморим. На пръв поглед би трябвало да очакваме подчертано действено начало в произведенията му. Но неговите поетически преживявания в „Извора на Белоногата“ носят отпечатъка на една нравствена идилличност, на една тъга по отминаващата хармония, която сякаш е реакция именно срещу тези характерологични черти, които са типични за надмогването на патриархалната уседналост от буржоазната действителност. За възрожденският поет е типичен синтетичният начин на мислене, който му позволява с един поглед да обгърне епическото цяло и да го съхрани художествено неразчленено. У Пенчо Славейков преобладава аналитичното разсъждение. Той най-напред разлага художествената идея, оглежда внимателно елементите ѝ, подлага ги на интелектуално-философска проверка и сетне отново ги сглобява. По този начин разгъването на поетическата структура запазва етапите, през които се движи мисълта.

Внимателното сравняване на поемите наред с разликите показва и още нещо: Пенчо Славейков храни дълбок пиетет именно към онази спонтанна, изначална и неконтролируема художническа дарба у своя баща, която на него самия често му липсва. Вътрешно той се прекланя пред нея — с цялата си ерудиция, с цялата си европейска култура. И се опитва, дори понякога формално, да ѝ подражава — но без никога да го признава, като дори във всичките си спомени за стария поет съзнателно заобикаля този момент, вади на преден план обществено-историческата значимост в неговото дело.

Съпоставката между баща и син Славейкови е сложна и интересна тема. В тази статия се спряхме само на един отрязък от нея, ограничен между редовете на две произведения. Това може би е направило някои аспекти на сравняването да изглеждат попресилени, други е отгласнало на заден план. Паралелното разглеждане на други творби ще доведе до нови наблюдения, до нови изводи. А те от своя страна ще обогатят представата ни за двамата от най-значителните строители на нашата национална култура.