

Мариета Иванова-Гиргинова



БЛЯНОВЕ  
по  
модерна драма

(Драматическият проект на Петко Тодоров)

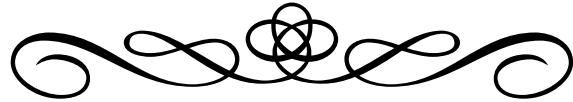
© Мариета Иванова-Гиргинова, 2010  
© Адрияна Найденова, дизайн на корица, 2010  
© Институт за литература – Издателски център  
„Боян Пенев“, 2010

ISBN 978-954-8712-65-1



*На корицата – Портрет на Петко Тодоров  
от Никола Михайлов. 1908, колекция на НХГ*

Мариета Иванова-Гиргинова



# БЛЯНОВЕ

по

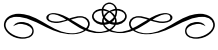
модерна драма

(Драматическият проект на Петко Тодоров)

София  
2010

На Боян и Антон







съдържание

## ПЪРВА ГЛАВА

### *ОТ ДЕЙСТВИЕТО ДО БЕЗДЕЙСТВИЕТО*

(Из критическата рецепция на Петко-Тодоровите драми) / 11

1. Диагнозата / 12
2. Конструирание на новатора – „за“ и „против“ модерната драма / 16
3. Сдвояване и аналогии / 21
4. Модуси в критическата рецепция / 24

## ВТОРА ГЛАВА

### *ДРАМАТУРГИЧНАТА ТЕХНИКА. ГРАДЕЖЪТ КАТО РАЗПАД* / 49

1. „Зидари“ – фабулно резюме / 50
2. Идеята / 55
3. Композицията / 58
4. Промените / 61
5. Персонажите / 68
6. Диалозите / 75
7. Езиците на различието / 82
  - 7.1. Езикът на общността / 82
  - 7.2. Символният език на индивидуалистите / 85
8. Между думите и нещата / 88
9. Разпадът като градеж / 92

## ТРЕТА ГЛАВА

### *МЕТАМОРФОЗИТЕ НА L'ÂME MODERNE* / 109

1. Разпознаване на „вътрешния човек“ / 109
2. Генеалогия: пътят на себегърсачеството / 113
  - 2.1. Неороматичният бунт / 114
    - 2.1.1. Философският интертекст. Ницше / 115
    - 2.1.2. „Зидари“. Отделният срещу рода / 120
    - 2.1.3. Прекомерното. Творецът индивидуалист в „Невяста Боряна“ / 127
      - 2.1.3.1. Сврѣхмярата. Дионисовото начало / 128
      - 2.1.3.2. Двата свята и двата типа морал / 132
      - 2.1.3.3. Разпадът на семейната цялост. Драмата на жената / 134
      - 2.1.3.4. Самодивата – ницшеански проекции / 139



- 2.2. Раздвоение и резигнации. Страдащият Аз / 145
  - 2.2.1. Изгубване на себе си – героят „сянка“ / 146
    - 2.2.1.1. Драмата на отхвърления / 148
    - 2.2.1.2. Обраната душа / 150
- 2.3. Себепознанието – „разширената“ душа / 153
  - 2.3.1. Естетическото съзерцание и модерната душа / 155
  - 2.3.2. Преоткриването на себе си в другия / 163
- 2.4. Вградената душа / 171
  - 2.4.1. Женските персонажи – бунт и саможертва / 171
- 3. Другите. Персонализация на колективните представи / 178
- 4. Пейзажите на модерната душа / 184

#### ЧЕТВЪРТА ГЛАВА

##### МИТОПОЕТИЧЕН СВЯТ И ОБРАЗНОСТ / 187

- 1. Трансформации и употреби на митопоетичното / 187
- 2. Фолклорни мотиви / 191
  - 2.1. Вграждането / 191
  - 2.2. Облогът / надиграването / 197
  - 2.3. Змейова сватба / 207
- 3. Песента – мотив и символ / 209
- 4. Сецесионно-декоративното / 215
  - 4.1. Към поетиката на сецесиона / 216
  - 4.2. Сецесионни фрагменти / 223
    - 4.2.1. Ролята на паратекста / 223
    - 4.2.2. Архаични ритуали / 224
    - 4.2.3. Хорото / 225
    - 4.2.4. Целувката / 227
  - 4.3. Езиковият декоративизъм / 228
  - 4.4. Сецесионната *интермедия* в „Самодива“ / 233
  - 4.5. Драматическият образ-колаж / 237

[ЗАКЛЮЧЕНИЕ] / 240

ПРИЛОЖЕНИЯ / 244–245

ЦИТИРАНА И ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА / 247

SUMMARY / 253



*Изследването е посветено на драматургията на Петко Тодоров, в която се оглеждат механизмите на раждането на модерната българска драма у нас през миналото краевековие. Проявите на ранната модерност в жанровото поле на драмата са продукт на културнореформаторската политика и титаничните усилия на кръга „Мисъл“ за обновление на литературата. Като един от могъщата четворка Петко Тодоров се заема с амбициозния проект да осъществи чрез шестте си завършени пиеси прехода от традиционна към модерна драма. В термините на своето време този преход представлява движение от натурализъм и неоромантизъм към символизъм и сецесион в драмата.*

*Тодоровата драма се превръща в пресечна точка на традиционно и модерно изкуство и отразява прехода от миметизъм към антимиетизъм в драматургията ни от началото на века. Тя илюстрира оттласкването от съществуващата, макар и лишена от големи художествени достойнства продукция в жанра на възрожденската и поствъзрожденска пиеса и бележи раждането на новата драма; отразява трансформационните процеси в опозицията свое – чуждо и порива по индивидуализация и европеизация на литературата, както и формирането на модерното самосъзнание за оценностяване на своето. Драмите на Тодоров разкриват семантичните промени в моделите на неоромантичната и символистична пиеса и прехода към сецесионно-декоративната поетика (стилизирането, колажирането, фрагмента) на модерното изкуство от началото на века.*

*Структурните, поетологичните и стиловите експерименти на Тодоров онагледяват появата на новия символно-условен и митопоетичен език в театъра, с вградената в него модерна субективност, ницшеанска етика и декадентска естетика, който остава неразпознат от сценичното ни пространство. Драмата изпреварва театъра.*

*Изследването се стреми да открие новаторството на Петко-Тодоровите пиеси: от конструирането на текстовете*





*(структура на действието – тематични и образни ядра), през структурно-семантическите белези (стила и езика), до поетическите и естетически инвенции, заложенни в тях. Текстове на пиесите се разглеждат като сложна и нееднородна цялост, в която се пресичат краевековни нагласи и търсения, експерименти и провокации, физиономични за мисионерската роля на кръга „Мисъл“, продукт на междужанрови дифузии, израз на нов тип модернистична субективност, на принципно ново художествено интерпретиране на света и овеществяването му в нов тип текстостроене. В работата се проследява културният генезис на редица тематични, идейни и образни гнезда, чрез които се откроява вторичността на Петко-Тодоровите пиеси, модернистичната им насока и функциите на мита, фолклора, културния архетип, литературния и философския интертекст на времето.*



## ОТ ДЕЙСТВИЕТО КЪМ БЕЗДЕЙСТВИЕТО

(Из критическата рецепция на Петко-Тодоровите драми)

*Наши пиеси, наш български репертуар, ние нямаме. Онова, което имаме, не е за пред хората!... Всичко отначало! И най-напред: от репертоара на нашия театър трябва да се изхвърлят всички български драматически халаванди, от Войникова до Вазова, всички Ивановци, Апостоли, Отечества, към Пропаста, Бориславовци: в тях няма ни език, ни мисъл, ни поезия, ни концепция, ни композиция, ни действие, ни живи хора, прост човешки смисъл няма в тях!*<sup>1</sup>

П. П. Славейков

*...драмите на П. Тодоров са не само най-доброто у нас досега в тази област, но и образуват важен етап в развитието на новата българска литература. Може би този етап не представлява такова високо съвършенство на формата – както лириката на Яворов – това е поради трудността и несравнимо по-голямата сложност на жанра и при неговото оскъдно развитие у нас, нещо твърде естествено. Зад лириката на Яворов стои 50-60 години еволюция при участието на първостепенни майстори, а Тодоров – почти няма предшественици.*<sup>2</sup>

Д-р Кр. Кръстев

<sup>1</sup> Славейков, П. П. Национален театър. // Славейков, П. П. Съчинения. Т. 2. Критика. Очерци. С., 1966, с. 422. Тази крайна и категорична преценка за състоянието на българската драма директорът на Народния театър П. Славейков изрича за сезона март 1908 – април 1909 г. във връзка с необходимостта от тотална ревизия на националния репертоар на театъра и амбициозния му проект да положи основата на модерния български театър и драма. Коментар на театралния и естетически проект на Славейков прави Кр. Тошева – вж. Тошева, Кр. История на българския театър. Т. 2. С., 1997, с. 98–111.

<sup>2</sup> Кръстев, д-р К. Драмите на П. Тодоров. // *НА при БАН*, ф. 47к (д-р К. Кръстев), а.е. 126. Докладът на д-р Кръстев не е публикуван. Той се появява във връзка с предложението книгата на П. Тодоров „Драми“ (1910) да бъде номинирана от Фонда „Ив. Вазов“. В тази връзка подробна информация дава Илка Иванова в обзорната си статия „Драматургът и неговите критици“ (*Лит. мисъл*, 1989, № 3, с. 113–143), в която вижда синтезирана цялата концепция на д-р Кръстев за новаторството на драматурга П. Тодоров.



*Това беше първия мой драматургически опит, а в същото време е първата модерна драма на български, в която се правеше усилие да се използва известна народна легенда за драматически цели.*<sup>3</sup>

П. Ю. Тодоров

## 1. Диагнозата

Трите цитата визират състоянието на българската драма от началото на ХХ век и посоките в критическата рецепция на пиесите на П. Тодоров. Първият изразява крайното и категорично становище на П. П. Славейков за състоянието на българската драматургия като директор на Народния театър за сезона 1908/09 година. Вторият аргументира причините за това състояние. Последният тематизира авторското самосъзнание на писателя за новаторската роля, в която влиза като създател на *модерната драма*.<sup>4</sup> В тези откъси се оглежда литературното митостроене на елитарната четворка, съпътстващо раждането и утвърждаването на *ранномодерната драма* у нас.<sup>5</sup>

Първият литературен мит е за *празните рафтове* на драматургията в българската литература, за липсващите традиции в жанра, за ниското художествено качество на съществуващата

---

<sup>3</sup> Тодоров, П. Ю. До Директора на Народния театър. // Тодоров, П. Ю. Събрани съчинения. Т. 4. Писма. С., 1981, с. 414. През 1907 г. в писмо до директора на Народния театър Петко Тодоров пише по повод „Зидари“: *„Това беше първия мой драматургически опит, а в същото време и първата модерна драма на български, в която се правеше усилие да се използва известна народна легенда за драматически цели. Не само нашите най-именити критици и поети, но и много чужди писатели, които се интересуват от нашата литература, посветиха на този мой труд няколко статии“*.

<sup>4</sup> Под понятието модерна драма на П. Тодоров ще се разбират поетологическите характеристики на ранната модерност в българска драма, която се свързва с философско-естетическия проект на индивидуализма в развитието на литературата у нас и отразява естетическия преход от натурализъм и неоромантизъм към символизъм и сецесион в жанровото поле на драмата.

<sup>5</sup> Общият термин модернизъм събира естетически неединни явления (индивидуализъм, символизъм, авангардизъм и т.н). Терминът ранномодерна драма отчита етапността в българския модернизъм, който нашата критика традиционно дели на три, т.е. определението *модерно*, засягащо литературната продукция на „Мисъл“, следва да се разбира *ранномодерно*.



родна продукция. Нихилистичното отношение към възрожденската и поствъзрожденска драматургия се съчетава с амбицията за цялостно преустройство на българския театър и култивиране на нова естетическа мяра в изискванията към родната драма.

Вторият мит въвежда образа на загадъчния, аристократично извисен, пребиваващ повечето време извън родината, извън литературните битки и контексти на своето време своеобразен *чужденец* в литературата ни, стигнал до „*обетованата земя*“ на модерното изкуство. Той идва от инициационния разказ за раждането на модерния творец, легитимиран от П. Славейков в прочутата му статия „Блянове на модерен поет“, в която авторът на „Зидари“ е обявен за новатор, успешно преминал „*през сума криволици*“ и изпитания, за да стигне до „*незайния край*“, до „*живата вода*“ на истинското творческо вдъхновение.<sup>6</sup> Този разказ е част от индивидуалистичната стратегия на кръга за преосмисляне на обществения ангажимент на автора и презареждането му с новата етика на гордия художник индивидуалист. „*И чудното е, че той, който до онзи ден само „опяваше“ и творенията му не даваха никаква надежда, че от него ще излезе нещо, – днес оставя зад себе си всички онези, на които някога се е възлагало много.*“<sup>7</sup> Само модерните идеи са в състояние да тласнат напред творчеството на поета. Сюжетът за чудодейната творческа трансформация на Петко Тодоров и идейното пренагласяване на гуслата му е знак за допускането му в престижните зони на литературата.

Разгорелите се полемки около драмите на П. Тодоров се съпътстват от неизбежното обговаряне на въпроса за новия културен статус на автора, издигнат над конформизма и еснафските предразсъдъци на обществото. Моделът на твореца – естет и реформатор, *певец на модерната душа*, се втвърдява около фигурата на П. Тодоров – най-вече като автор на драми, с всичките положителни и отрицателни последствия от налагането му в културното поле от съмишлениците на „Мисъл“. Неконкурентността във времето на Тодоровия мит в сравнение с мощните

---

<sup>6</sup> Славейков, П. П. Блянове на модерен поет // Славейков, П. П. Съчинения. Т. 2. Критика. Очерци. С., 1966, с. 252–264. Всички по-нататъшни цитирания са по това издание.

<sup>7</sup> Пак там, с. 252.



публични социално-литературни роли на П. Славейков и П. Яворов се дължи и на особената му специфика като вторичен продукт, дело на мощното културно визионерство на „Мисъл“, неуспял да се развие и да просъществува извън естетическото поле, създадено от четворката.<sup>8</sup> По тази причина П.-Тодоровият мит се превръща в прицел за всички идеологически и естетически противници на „Мисъл“, което неизбежно засилва самочувствието му на аутсайдер и чужденец, но и укрепва волята му по себедоказване и самозаявяване на своето новаторско и реформаторско дело на драматург<sup>9</sup>.

Третият литературен мит е свързан със специфичното самосъзнание на модерния творец – реформатор в полето на литературата, който влиза в ролята на *конструктор* на ранномодерната българска драма и осъществява прехода от класическата драма на действието към модерната драма на бездействието, в която водещи стават субективните драми на модерната душа, измествайки обективните социални конфликти. Още през 1901 г.

---

<sup>8</sup> В тази връзка Инна Пелева конструира изчерпателна хипотеза за промените в литературното и общественото съзнание, изтласкали образа на Петко Тодоров и респективно текстовете му за дълго време от престижния пантеон на литературата. От една страна, безспорна е ролята на социокултурните механизми, трайно свързали го с културната идеология на „Мисъл“ и довели до обезценяване на текстовете му със залеза на естетическия кръг. Изследователката изтъква и други две много важни особености, свързани с проблематичната аксиологизация на автор и текстове: първо, в критическата рецепция на творбите му се налага представата за неговата безродовост, самотност и необвързаност с предходници и следовници – която се тълкува „като неценност и не-мощ“. От друга страна, в тропово направеното културно пространство литературният мит на П. Тодоров се явява част от мощния Яворов сюжет, в който братът на Мина приема отново вторично жертвена и негативна роля. (Пелева, И. Четени текстове. Пловдив, 1994, с. 122–128)

<sup>9</sup> Аристократичният и откъснат от обществено-политическите страсти и публични дебати творец се превръща в *своеобразен жертвен овен на култа по модерния творец, възплътил в своите произведения бляновете на модерната душа*. Това амбивалентно отношение се усеща особено в критическата стратегия на противниците на „Мисъл“, в критическите статии на Н. Атанасов, С. Ганев и В. Йорданов. Необходимостта от подобна авторова фигура, която да легитимира индивидуалистичното самосъзнание и субективизъм на модерния художник в литературното поле от началото на века, е поредното уплътняване на цялостната представа за модерния тип творческа личност, която живее със самосъзнанието за своята стратегическа роля в литературата.



Петко Тодоров споделя в писмата си по повод изпращането на първата редакция на „Зидари“ до драматичната трупа „Сълза и смях“ своите модернистични страхове: „*Не зная дали ще я вземат: едно, защото тя е тъй модерна в своята техника, та надали могат я разбират хора, възпитани на Шилерови „Разбойници“ и Хюгови „Лукреция Боржия“, друго, защото не съм от „нашите“.*“<sup>10</sup> Авторовото самосъзнание експлицира два основни канала от рецептивното битие на пиесите: литературен – новаторството в драматургичната техника и липсата на традиция за нейното литературно и сценично разчитане и усвояване; и паралитературен – идейно-естетическите лобита в литературното пространство.<sup>11</sup>

Критическият дебат около драматургичното новаторство на П. Тодоров свидетелства за активни трансформации в полето на новата драма, за успоредно съществуване, смесване и напластяване на образци от романтичeskата и натуралистична драма (в която целеустремените характери управляват действието) с неоромантичeskата и символистична драма (в която резигнацията, бляновете и сънищата на душата задвижват символно-асоциативния характер на действието). Тези процеси разместват традиционните представи, сигнализируют за необходимостта от нов инструментариум за легитимиране на модерното и ценното в пиесите на П. Тодоров и П. Яворов, на А. Страшимиров и К. Христов.

Целта на проследяването на основни моменти от рецепцията на П.-Тодоровата драматургия до войните е да се открие начинът, по който в нея битуват разнородни естетико-теоретични представи и понятия за жанра през първото десетилетие на ХХ век и да се установи дали в смисловите мрежи на класическия

---

<sup>10</sup> Вж. Тодоров, П. Ю. Писмо до Райна Ганчева // Тодоров, П. Ю. Цит. съч. Т. 4, с. 160–161.

<sup>11</sup> „Считам произведението си във всякой случай по-високо от всички м и л а р о в щ и н и , за да отида повторно да моля за него.“ Петко Тодоров продължава да разяснява в писмото си до д-р Кръстев от началото на 1902 г. постановъчните практики и естетически вкусове на родните театрали и публика. Драматургичното наследство е травестирано и сведено до продукцията на Илия Миларов и подобни, а визираното отсъствие на категорията адекватен/просветен реципиент подчертава още по-силно двойната изолация на твореца.

драматургичен канон могат да бъдат уловени и разчетени характерните особености на влизащия в драмата модернистичен почерк.

Критическите тези, утвърждаващи или отричащи Тодоровите пиеси, дават най-ясна представа за раждането на ранномодерната драма като отклонение от композиционната схема на традиционното действие с ясно обособен водещ конфликт и разработени характери, от една страна, и като преход от романтико-героичния и реалистичен тип поетика към неоромантичния и символно-алегоричен изказ в драмата, от друга.

## 2. Конструирание на новатора – „за“ и „против“ модерната драма

През първото десетилетие на ХХ век можем да идентифицираме две паралелни критикоинтерпретативни парадигми, групирани около идейно-естетическите платформи на списанията „Мисъл“ и „Българска сбирка“. Те работят успоредно, пресичат се и се конфронтират в опитите си да легитимират и оценностят новаторските явления в драматическия жанр.

Ще проследим най-вече критическия сюжет (литературната и театрална рецепция), формиран около пиесите на П. Тодоров в контекста на тяхната поява, включващ литературни студии, статии, театрални рецензии, критически бележки и позовавания на приятелите и съмишлениците от „Мисъл“ – от една страна, и на останалите критически гласове от началото на века – от друга. В тях се идентифицират основните критически хоризонти в литературния профил на първия модерен драматург. Неговата уникалност се изтъква и от двете страни на естетическата опозиция. Драматическите текстове на Тодоров се оказват в центъра на оживена критическа дискусия за същността на модерното изкуство, в която понятия като модерно, субективистично, декадентско, подражателно, натуралистично, индивидуалистично и символично се смесват и подлагат на разнородни тълкувания и оценки в зависимост от компетентността и естетските пристрастия на критиците.

„Мисъл“ интегрира драматурга и го подчинява на своята естетическа програма – персонализма в литературата, превръща



го в емблематичен автор за своя модернистичен проект. Включва го в кръга на младите – при Яворов, противопоставя го на старите – на Вазов, нарежда го в ценностния ред на Ботев, отделя му първенстващо място в своите критико-теоретични и есеистични текстове, създава литературния мит за твореца чужденец, драматизирал страданията на модерната душа. Д-р Кръстев се явява символичен баща на драматурга с над десет статии, студии, рецензии<sup>12</sup> върху неговите пиеси и задава първата сериозна критикоинтерпретативна парадигма на четене и усвояване на ранномодерната драма у нас. Идеологът на „Мисъл“ въвежда немската критикоидеалистична линия и демонстрира тънък рецептивен усет за новата поетика и естетика в драмите на Тодоров. Налага го като основоположник на модернизма в драматическия жанр в класическата от днешна гледна точка статия „Певец на воля и младост“ („Мисъл“, 1906), която преработва и разширява за книгата си „Млади и стари“ (1907). Парадоксалното в нея е, че модерните предизвикателства на П. Яворов не намират място, но затова пък идилията и най-вече драмите на Тодоров се превръщат в емблематични за естетическите позиции и поетологически разбирания на „Мисъл“. Текстовете на духовния аристократ от Елена сякаш подхождат повече за новата емблема на кръга от поетичните предизвикателства на чирпанския талант. В статии си за пиесите на П. Тодоров д-р Кръстев показва, че модерната българска драма се ражда като отклонение от модела на класическата (Шекспирова) драма в неговите основни звена – композиция, конфликт, герои и език. Широтата

---

<sup>12</sup> Вж. статиите на д-р Кръстев: „Певец на воля и младост“ (*Мисъл*, 1906; „Млади и стари“, 1907) – своеобразен манифест на индивидуалистичната етика и естетика; „Песни на копнеж и творчески блянове“ (*Мисъл*, 1909); „Орисиата на българската жена и майка“, посветена на Пенчо Славейков, в която получават интерпретация женските образи в пиесите; „Една българска песен на любовта“ – статия, провокирала критическия дебат „за“ и „против“ модерното изкуство; „На гроба на П. Тодоров“, „Ботйовски завети у Петко Тодоров“ (последните пет са публикувани в книгата му „Христо Ботйов. П. П. Славейков. Петко Тодоров. Пейо К. Яворов“, 1917). Всички цитати от посочените статии в текста са по: Кръстев, д-р К. Съчинения. Т. I. С., 1996. Тук заслужава да се отбележи сериозната изследователска работа на Илка Иванова по архива на д-р Кръстев – вж. Иванова, И. Непубликувана студия на д-р Кръстев за „Змейова сватба“ от Петко Тодоров // *Лит. мисъл*, № 10, 1987, с. 113–122.



на критическата рефлексия преобръща традиционните категории (действие, драматическа интрига и характер), в които се мисли и възприема възрожденската ни и поствъзрожденска драматургия. Последвалата критическа рецепция, независимо от аксиологизацията си, задължително отчита наблюденията на професора по естетика. Както критиците на модернизма, обединени около сп. „Българска сбирка“, така и апологетите на модернизма от 20-те години на века продължават и развиват редица от тезите на критика.

Д-р Кръстев е един и от сериозните познавачи и теоретици на античната и класическа драма. В архива му е съхранен труд върху теория на драмата, за съжаление останал недовършен и непубликуван и досега. Обявен иронично от Спас Ганев за „*критик над критиците*“<sup>13</sup>, докторът по естетика действително влиза в ролята на безспорния авторитет, чиито метатекстове се превръщат в първата сериозна програма на „Мисъл“ по въпросите на модерната драма и нейното легитимиране у нас.<sup>14</sup>

По-скромно е участието на другите членове на кръга – Пенчо Славейков и Пейо Яворов, в критическия прочит и осмисляне на Тодоровите драми. В посочената вече статия „Блянове на модерен поет“ и в основополагащата студия „Българската поезия. Преди и сега“<sup>15</sup> П. Славейков улавя модернистичните импулси в драмите на писателя. Критикоесеистичните му текстове узаконяват първите пиеси на драматурга като емблеми на новата образност в изкуството. С широката си театрална култура и познаване на модерната драматургия Яворов възторжено приветства Тодоровата „Самодива“ в рецензия от 1904 г., а в статията

---

<sup>13</sup> Ганев, С. Критик над критиците (Един предизвикан отговор). // *Бълг. сбирка*, 1911, № 7, с. 457-460. Критическата рефлексия на С. Ганев е почти иронично-пародийна реакция по повод статията на д-р Кръстев „Драмата „Змейова сватба“ и нашата критика“ (*Напред*, 1911, № 10). Към нея трябва да се добави и статията на С. Ганев „Отговор на д-р Кръстев по драмата „Змейова сватба“ от П. Тодоров (*Бълг. сбирка*, 1911, № 7).

<sup>14</sup> Д-р К. Кръстев е авторитет не само за критиците от различни поколения, но и за самия П. Тодоров. Драматургът активно търси мнението и се вслушва в бележките и препоръките на критика, за което свидетелства кореспонденцията между тях.

<sup>15</sup> Славейков, П. П. Българската поезия. // Славейков, П. П. Цит. съч., с. 310–351.



си „Две нови български пиеси“ предлага интересен сравнителен прочит на Вазовата драма „Към пропаст“ и Тодоровите „Зидари“, за да аргументира още по-убедително драматургическото новаторство на писателя.<sup>16</sup>

Текстовете на „Мисъл“, утвърждаващи модернизма у нас, съчетават апологетично-есеистичното с едно *олимпийско* нормотворчество, което неизбежно провокира контратези и остри дискусии в литературното поле.

Втората критическа линия в реципирането на пиесите на П. Тодоров включва студии, статии и рецензии от по-неутрални критически гласове – Алберт Гечев, Андрей Протич, Александър Балабанов, и стига до аргументираните тези на неговите отрицатели – Никола Атанасов, Спас Ганев, Велико Йорданов. Последните са обединени около социалнореалистичния и романтикогероичен стил в изкуство, в които общественият ангажимент на автора се превръща в мерило за приобщаването му към престижния ред на литературата. Неслучайно противниците на естетиците от „Мисъл“ консолидират своя канон в драмата около романтичния историзъм на Вазовите царски пиеси и психологическия реализъм на Страшимировите драми. Вазов е поставен в центъра на ценностната конфигурация в драмата на „старите“ (групирани около сп. „Българска сбирка“), докато „младите“ (от сп. „Мисъл“), както стана ясно, ориентират началото на българската драма около новатора П. Тодоров. Противостоеенето е реализъм срещу антиреализъм, миметично срещу антимиметично изкуство. Понякога пиесите на Вазов и на Тодоров се засичат на сцената на Народния театър и по този начин не само за критиката, но за публиката и за по-широката обществено-ност стават видими различията между двата модела драматургия: романтикогероичния (Ив. Вазов) и неоромантико-символистичния (П. Тодоров). Канонът на новата драма се изработва в антитетичното напрежение между привържениците на реалистичното и на модернистично изкуство.

---

<sup>16</sup> Вж. Яворов, П. К. П. Ю. Тодоровата „Самодива“. // Дем. преглед, 1904, № 16, с. 375–376; Яворов, П. Две нови български пиеси. // Мисъл, 1907, № 9–10, с. 724–747.

Критиците от „Българска сбирка“ много често подхождат спекулативно към пиесите на П. Тодоров като илюстрация на формалистичната естетика на кръга и откриват в тях неовладяно декадентство и тенденциозно изображение на действителността. За тях творческата трансформация на П. Тодоров, тръгването му по пътя на модерното изкуство е стратегически ход на „Мисъл“ („*съветници недалекогледи*“), който тласка П. Тодоров по пагубния път на „*сухата абстракция и символика*“. В коментарите на Никола Атанасов и Спас Ганев се наблюдава процес на приплъзване и изместване на интереса от собствено драматургичната поетика на текстовете към персоналистичните визии и естетски постановки на кръга. Типичен пример в това отношение е забавната критическа битка за драмата „Змейова сватба“ между д-р Кръстев и критиците от „Българска сбирка“, съдържаща остър полемичен заряд и серия от комичнотравестийни алюзии в статиите на Спас Ганев и Велико Йорданов<sup>17</sup>. Критическият обстрел визира изцяло философско-естетическите и литературни платформи на „Мисъл“ и „Българска сбирка“. Известният тогава С. Ганев, познавач на немската и френската естетическа и литературна мисъл, лансира в статията си „Български модернизъм“ тезата за „*заблудения и подведен творец*“, увлечен от идеята за бърза слава и успех, който *литературничи, книжничи* и залага на неясната символика. Пример за изместване на рецепцията от собствено художественото поле към сферите на литературната идеология е и признанието на посочения критик, иронично огласил за цел на своята статия „Български модернизъм“ „да даде една характеристика на българските своеобразни модернисти“: „*В тая символична драма – пише критикът – авторът (П. Тодоров – б.м., М. И.-Г.) желае да даде излаз на душевната драма, която е преживял, когато се е решил да служи на „чистото изкуство“, така, както го разбират модернистите.*“<sup>18</sup> Спас Ганев квалифицира драмата на Тодоров като *символична* и с това задава определен хоризонт в критическата

---

<sup>17</sup> Вж. Ганев, С. Критик над критиците (Един предизвикан отговор). // *Бълг. сбирка*, 1911, № 7 с. 457–460; и оперативната рецензия на: Йорданов, В. „Змейова сватба“, драма в две действия. // *Бълг. сбирка*, 1911, № 6, с. 418.

<sup>18</sup> Ганев, С. Български модернизъм. // *Бълг. сбирка*, 1911, № 1, с. 25.



интерпретация. Преднамерената символика в образа на протагонистите създава критическия наратив за похитения от (доброволно отдаден на) модернизма творец. В „...образа на Змея авторът очертава едно съществуване, което крие в себе си въображаемата мощ, склонността към самотност и всичките чудати качества на модерния и ексцентричен художник“<sup>19</sup>. Иронизира се образът на модерния творец, зареян в своите поднебесни блянове и изгубил връзка с реалността. Очевидно е, че критикът от „Българска сбирка“ демитологизира усърдно градения от „Мисъл“ мит за модерния творец в духа на *най-литературното време*, когато се кодифицира българският канон.

Оживеният дебат около пиесата прераства в методологически спор за двойствената същност на образа символ в модерното изкуство и неговата функция в драмите на Тодоров. Иронично-хулиганският стил на С. Ганев и В. Йорданов не пречи на изследователските умения на критиците да регистрират по-съществени моменти от поетологичния модел на Тодоровите драми, да уловят в тях сложната сплав от реалистични, неоромантични и символистични елементи. Парадоксално е, че именно критиците от противниковия естетически лагер отделят много по-голямо внимание на модерните процесите на символизиране, изследват релациите между идея и израз, знак и символ в драмите на Тодоров. Всъщност нормално е критикуващите да са по-аналитични от апологетите. Представителите на „Българска сбирка“ не признават художествените достойнства на Тодоровите драми, но зачитат статуса им на модерни творби.

### 3. Сдвояване и аналогии

В методологическо отношение особено ясно разграничение между двата критически подхода не може да се направи, тъй като и единият, и другият гледят своята теоретическа компетентност върху класическите теории за драмата, осъвременени от западноевропейската, скандинавската и руската есеистична и теоретична мисъл за жанра от края на XIX век. Особено интересна

---

<sup>19</sup> Пак там.

в това отношение е статията на С. Ганев „Драмата и бъдещето ѝ в нашата литература“<sup>20</sup>, която има характер на съвременен преглед на школи и образци в световната драматургия и култивира в най-общ смисъл вкуса и литературните очаквания на читатели и зрители. Силно повлиян от панорамната критическа мисъл на Г. Брандес и неговите концепции върху пиесите на Ибсен, Стриндберг, Метерлинк и др., критикът очертава параметрите на съвременната натуралистична и символистична школа в западноевропейски контекст. Широката популярност на скандинавската и френската нова драма е вече предпоставка за работещи в родната среда модели на драматургия и драматургична критика. През първото десетилетие българската критика е готова да допусне в драмата появата на елементи на натурализъм, реализъм и символизъм като израз на нова идейно-естетическа ориентация.

Процесите в българската драма от миналото краевековие са съзвучни с т.нар. „пробив на модерното“ в скандинавската драматургия, осъществил прехода от романтизъм към натурализъм и нов романтизъм. Драмите на Тодоров снемат в синкретичен вид белезите именно на този тип преход, съзнание за който се излъчва и от статията му „За драмата и за Шекспир“, където четем: *„Ние днес, преживели вече и реализъм, и натурализъм, гледаме в повечето случаи на външната драматическа форма на Шекспировите произведения като на една проста условност, отживяла сама по себе си, която нашето чувство трябва да преодолее, за да може да почувства всичката оная сочна поетическа глъбина, що се откроява вътре в нея.“*<sup>21</sup>

Първата линия в разчитането на пиесите се задава от реалистична драма на характерите, особено популярна у нас до началото на ХХ в., която наследява и доразвива „Шекспировата“

---

<sup>20</sup> Ганев, С. Драмата и бъдещето ѝ в нашата литература. // Бълг. сбирка, 1911, № 4, с. 221–233, и № 5, с. 293–305. Статията има ролята на манифест, който огласява процесите в жанра зад граница и задава за родната аудитория теоретичния инструментариум и представи за съвременното състояние; изтъква естетически доктрини, принадлежащите към тях текстове и автори, които оформят различните профили на драмата от началото на ХХ век.

<sup>21</sup> Тодоров, П. За драмата и за Шекспир. // Тодоров, П. Ю. Събрани съчинения. Т. 3. Статии. С., 1980, с. 254.



драма. По близка до светогледните представи на реалистичното, отколкото до експериментите на ранномодернистичното изкуство, критиката ни залага повече на традиционните, отколкото на модернистичните похвати. В тази връзка изискванията на класическата композиция за тясна взаимнообвързаност между характерите и действието се оказва една постоянна призма, с която се подхожда към П.-Тодоровите драми. *„Характери и действие са неразривно свързани: характерите се разкриват чрез действието, а то почива на характерите. Действието се развива ведно с прогресивно усилване и изпъкване на характерите“*<sup>22</sup> – разсъждава С. Ганев в обзорно-теоретичната си статия „Драмата и бъдещето ѝ в нашата литература“.

Най-често критическата рецепция се опитва да въведе Тодоровите драми в контекста на познатата социална драма на конфликтите и на романтичната драма на характерите. В анализите се появяват и препратки към модерната символистична драма на Метерлинк или натуралистичната на Ибсен и Хауптман. Проблематичността в идентифициране на драмите на българския модернист идва от *двумоделността*, която критиците улавят на различните нива на конструиране на действието. Първият модел функционира на нивото на реалистичнобитовия пласт на действието и се свързва с новата реалистична/натуралистична пиеса, а вторият модел се проявява в народнопесенния символен план и се свързва със съвременната символистична драма. Двата модела си взаимодействат и всеки оставя своите следи в паметта на другия. Проблемът на тогавашната критика е, че не вижда тъкмо това взаимопроникване и постоянно разполовява прочита.

Като доминанта в пиесите на Тодоров се очертава символно-асоциативният модел. Новаторството му променя всички компоненти от жанровата парадигма на драматургичния текст, а същевременно и представата за самия жанр. Залагането на тези два модела в Тодоровите текстове и подчинената роля на битовия план (който не съществува в чист вид, а е стилистично обработен) кара недоброжелателните критици да виждат в драмите чужди естетически влияния или буквални заемки от фолклора

---

<sup>22</sup> Ганев, С. Цит. съч., с. 224.

и литературата. Дебатът за новаторството на П. Тодоров между привърженици и отрицатели е попил много от литературните нрави на времето и в критическите текстове освен сериозни аргументи и анализи се влага много полемична страст и екстрали-тературна аргументация. От друга страна, различието между двата лагера идва не толкова от таксономията, колкото се дължи на аксиологията, на приемането или отричането на художествените качества на Тодоровите творби.

#### 4. Модуси в критическата рецепция

Както бе посочено, д-р Кръстев е първият интерпретатор, който задава собствено драматургическата парадигма в рецепирането на Петко-Тодоровите пиеси. В критическите му текстове намираме бележки върху основните елементи на драмата: „... *четири момента характеризират доста изчерпателно драмата: концепция, характер, мотивировка и композиция. И четирите намираме у Тодоров, едни само в задоволителна, а други в доста значителна степен.*“<sup>23</sup> Всъщност налагането на новатора драматург не протича съвсем гладко и безпроблемно и в много отношения оценките на съмишлениците и приятелите се раздвояват между утвърждаване на индивидуалистичната тема и нейното модерно интерпретиране и критически бележки върху неприемливата и за тях реформа в драматическата техника. Последната ще бъде оценена адекватно едва от следващото поколение модернисти в лицето на Г. Милев и Н. Райнов. Следвоенният модернизъм цени високо тъкмо естетическия експеримент, на който приятелите на Тодоров гледат като на извиним недостатък, а критиците като на непростим. За Г. Милев например драмата на П. Тодоров е органично цяло, в която посочените два модела са неразчленими.

В критическите текстове на съмишлениците П. Тодоров постоянно е наричан „*невец*“, а неговите драматургични текстове се разпознават като „*драматизирани идилии*“, „*драматизирани*

---

<sup>23</sup> Вж. Кръстев, д-р К. „Драмите на П. Тодоров“. // НА при БАН, ф. 47к (д-р К. Кръстев), а.е. 126, л. 13.



елегии“, „драматически песни“, „народни песни в проза“ и т.н. Прави впечатление пришиването на драматическото начало към други жанрове – елегия, идилия, песен, т.е. водещ е моментът на драматизиране на други жанрови структури. Тук няма да се спирам на смисловата натовареност и многозначност на понятието *песен*, аргументирани обстоятелствено в изследването на Г. Тиханов върху жанровото съзнание на кръга „Мисъл“<sup>24</sup>. Поинтересно е наличието в съзнанието на критиката на двойствена жанрова маркировка на Тодоровите пиеси, в която драматическото се явява доминиращо качество. За д-р Кръстев най-важна е „драматическата концепция“, която Петко Тодоров внася в своите пиеси, тя управлява и жанровите решения на текстовете му, и съответно структурата и мотивационната система на действието. За П. Славейков драматическата концепция се носи от вътрешната форма на драмата и съвпада с представите за класическа драма на действието, в която водеща е ролята на драматично очертаните конфликти. „Петко Тодоров се е осмелил да я нарече драма (пиесата „Зидари“ – б.м., М. И.-Г.), защото я е написал в драматическа форма. Че драма не е онова, що носи външно-драматическа форма, без вътрешно да показва сблъскване на противоположни сили, борба, развитие. Когато е изпълнено това условие, тогава външната форма на драматическото творение може да бъде каквато ви е угодна, при все това ний ще имаме пред себе драма. Но дали е драма, или не – с това „Зидари“ не губи нищо от поетичността си.“<sup>25</sup> В случая Славейков свързва проявата на драматическата доминанта с наличието на драматическа колизия и нейното постъпателно развитие в действието: в завръзка, кулминация и развързка. Критикът приема за водещ в жанровата идентичност на текста конфликтът и неговата конфигурация.

Явното пренебрежение към външната форма като част от жанровата идентичност на творбата се открива и в статията на Яворов, посветена на „Самодива“.<sup>26</sup> Като модерен автор поетът

<sup>24</sup> Тиханов, Г. Жанровото съзнание на кръга „Мисъл“. С., 1998.

<sup>25</sup> Славейков, П. Блянове на модерен поет. // Славейков, П. П. Цит. съч., с. 260.

<sup>26</sup> Яворов, П. К. П. Ю. Тодоровата „Самодива“. // Дем. преглед, 1904, № 16, с. 375–376.



изпитва подозрение към етикетите и правилата на писане: „едно драматическо произведение може да пренебрегне всички установени формули и пак да има своята извънредна стойност като изкуство“<sup>27</sup>. Такива според него са Тодоровите драми, които не се вписват в етикета, защото излизат от него и го разрушават. „Защо не искаме да почваме от етикета на Тодоровата работа. Т.е. дали тя е наистина една „драма“, написана по всички „правила на изкуството“, дали има в нея това „задължително“, онава „без което не може“, и пр. тънкости“<sup>28</sup> никак не е важно, защото в жанровия регистър на „Мисъл“ „Самодива“ е само една песен...“, т.е. високостойностна творба, художествен образец на индивидуалистичното изкуство. Така проблемът с еkleктичната представа за жанра в мисленето на естетския кръг неизбежно рефлектира и в анализите и оценките на новаторските Тодорови пиеси. За естетиците наслоените в традицията формули са изчерпали своя смислов потенциал и драмите на П. Тодоров се оказват извън техните мрежи. Например за Яворов предопределящият елемент в драмата е заложен на по-дълбинно равнище в конструирането и в едно архетипно качество на жанра – изява на дълбинните чувства и страсти у Аза, на неговата психологическа същност. За поета има една-единствена драма и това е истинската драма. „Истинската драма от всички времена има една задача: да изяви вътрешния човек, който живее и страда, расте и гине, в действие, при дадена обстановка.“<sup>29</sup> Така формулирана истинската драма отвежда към единството между външно и вътрешно действие, към пълнотата на преживяванията, заложените още в синкретизма на античната драма.

Интересно мнение в спора за жанровата доминанта в пиесите на Тодоров изказва С. Ганев в цитираната студия от края на десетилетието „Драмата и бъдещето ѝ в нашата литература“<sup>30</sup>.

---

<sup>27</sup> Яворов, П. К. П. Ю. Тодоровата „Самодива“. // Яворов, П. К. Събрани съчинения. Т. 4. С., 1979, с. 24.

<sup>28</sup> Пак там, с. 24–25.

<sup>29</sup> Яворов, П. К. Две нови български пиеси // Яворов, П. К. Събрани съчинения. Т. 4. С., с. 91.

<sup>30</sup> Ганев, С. Цит. съч., с. 301–302. В тази статия критикът нарича П. Тодоров създател на модерната символическа драма у нас, като използва немското понятие за символизъм „Bahnbrecher“.



За критика от „Българска сбирка“ сценичността на драматическия текст е един от определящите фактори в неговата жанрова идентификация. Тодоровите драматически текстове „не са драми“, защото „не са годни за сцена“, защото на сцената е „невъзможно да се схване символа им“ и картините, описани в ремарките, не могат да бъдат сценично изразени. „Настроението, спазено във всичките драми на П. Тодоров“, също се изгубва в сценичния прочит. „Символът и настроението не са сцената.“ Спас Ганев ги вижда като „хубави поетични четива“, от една страна, „народни песни в проза“ (като се има предвид езикът), а от друга, „символични драми по чужд маниер“.<sup>31</sup> Противоречията в оценките и анализите на Тодоровите драми идват от разминаването между прилаганите класически теоретични представи и изплъзващата се от ясни квалификации модернистична същност на „конflikта“ и „характерите“.

Заобиколила подводните рифове на жанровия прочит, рецепцията на „Мисъл“ се съсредоточава около спецификата на конфликта и неговата обвързаност със света на психичното, на вътрешния свят на Аза. В този смисъл д-р Кръстев търси ядрата на новата П.-Тодорова драма в характеристиките на персонажа, в поведението и страстите на новият тип герой – индивидуалист и самотник, в чиято противоречива същност се оглеждат преживяванията на модерната душа. Деятелните натури се заменят от съзерцателни, мисловни и рефлексивни характери. Източникът на страдание и раздвоение в модерната душа се открива в самата същност на героя индивидуалист, в разпадналата се вътрешна монолитност на протагониста, в непрекъснатите блянове по едно минало или бъдеще, които обезсилват настоящето. Водещите в анализа на характера на героя понятия като воля, целеустременост и завършеност се заменят със своята противоположност – безволие, раздвоеност, съзерцание, които се превръщат в характерни черти от поведението на модерния Тодоров герой. В тази линия на интерпретиране д-р Кръстев безусловно разпознава новаторството, изкристализирало в „Самодива“: „Самодива“ не е вече драма на действие, а на настроение (*Stimmungs-drama*) – драма, модерна

---

<sup>31</sup> Пак там, с. 302.

*и в своята техника, но особено в начина, по който поетът схваща основните мотиви на конфликтите; една драматическа песен на свободната душа, тъй високо поетична в своята обща концепция и в изпълнението на някои части (целия II акт), че би могла да се сравни с най-добрите творения от този род.*<sup>32</sup>

Двата основни критически модела на рецепция на модерните пиеси на П. Тодоров са зададени – *драма на характерите* и *драма на настроението*. Критикът на „Мисъл“ долавя, че акцентът в индивидуалистичния период на модерната драма е в преоткриването на Аза, в осъзнаването на неговата личностна свобода и независимост от социума, в дефиниране на неговите граници и автономност от колективните ценности. Д-р Кръстев обръща особено внимание върху *психичното съдържание* на образите. Кризата, която преживява протагонистът на П. Тодоров, застанал на границата на световите, е неизбежна част от самосъзнанието на модерния герой. Нахлуващата субективност в драмата преподрежда и събитията във фабулата на действието и води до реорганизация на класическата композиция. Още в анализа си на „Зидари“ д-р Кръстев забелязва неизбежните отклонения, които П. Тодоров допуска в класическите звена на действияния модел, и ги интерпретира най-често като недостатъци на новия драматургичен почерк. А П. Славейков, реагирайки възторжено на модерните идеи в „Зидари“, вижда слабости в техниката, защото гледа на нея от позицията на традиционната поетика. За него е възможно новаторското съдържание да се проявява чрез старата форма – гледна точка, характерна за гранични и преходни периоди.

Новаторството на „Зидари“ се състои в пренебрежението към петактния модел на класическата трагедия, в разместването или в пропуските в композиционните звена – липсата на очертана завръзка, успоредяване и разоряване на конфликтите, неясна мотивация, неиндивидуализирани докрай характери и необоснована развързка. Този излаз от познатата композиционна схема се забелязва особено отчетливо в „Самодива“ Критическата интуиция на д-р Кръстев улавя във втората пиеса на Тодоров

---

<sup>32</sup> Кръстев, д-р К. Певец на воля и младост. // Кръстев, д-р К. Цит. съч., с. 163.



прехода от драма на действието към драма на настроението (на осуетеното действие и бездействието). Воден отново от познатите закони на класическата композиция „за движението на действието по наклонена плоскост“, критикът задава опорните точки на новата драма на настроението – „недостатъчно действие, бавно и някак безжизнено развитие на събитията“, „епическа разлятост“, която се изразява в „попълване на действието чрез предаване в непринуден разговор станалото извън драмата“.<sup>33</sup> Статизирането на ситуациите, появата на епически елементи и изместване на настоящите събития от разказите и анализите на миналото се оказват основни елементи от поетиката на ранно-модерната драма.

Интересното е, че идейният противник на д-р Кръстев, критикът от сп. „Българска сбирка“ Н. Атанасов, в студията си от 1910 г. „Драмата на един модернист“<sup>34</sup> конструира твърде сходна парадигма на модерното в Тодоровите пиеси: „Драмите му приличат на диалогизиран епически разказ. И в този разказ има някакво настроение, повече умствено, но няма напрежение, няма постепенно разкритие на душевна борба. Почти и в трите си драми Тодоров започва от там, дето се свършва драмата и се точи монотонно дрънчение на обезволени герои, както е в „Страхил страшен хайдутин“<sup>35</sup>. Критикът повтаря наблюденията на доктора по естетика, като акцентира върху епизацията, липсата на драматическа колизия, безволието в характера на героите, довели до по-различната композиция на драмата. Водещо в нея е настроението, т.е. появата на лирически елементи в структурата на действието. Неслучайно „Страхил страшен хайдутин“ е наречена епилог, но в сравнение с Ибсеновия епилог

---

<sup>33</sup> Необходимо е да се изтъкне, че в студията си „Певец на воля и младост“, както и в книгата си „Млади и стари“ д-р Кръстев коментира първите редакции на „Зидари“ и „Самодива“, отпечатани в сп. „Мисъл“ (1902 и 1904), които съществено се различават от последните редакции на пиесите, отпечатани през 1910 г. в „Драми“, издание на „Мисъл“. Този факт не му позволява да отчете редица промени в структурата на действието и техниката на драмата, които Тодоров постига при преработката на текстовете.

<sup>34</sup> Вж. Атанасов, Н. Драмата на един модернист. // Бълг. сбирка, 1910, № 7, с. 452–474. Всички цитати от Н. Атанасов са по тази публикация на студията.

<sup>35</sup> Пак там, с. 460.

„Когато ние мъртвите се пробудим“ е лишена от вътрешен драматизъм и борба. За критика героите са „мъртви“, тъй като *„не носят никакъв драматизъм, никаква воля за борба или противоречия в душата си“*... Напрегнатият психологически живот убягва от анализа на Н. Атанасов, защото той не е заложен в динамиката и интензивността на показаните чувства, а в особенния вътрешнопсихологически нюанс на прозренията и умонастроенията на героите. И все пак критикът открива в думите на героите знаци за скрития живот на душата. В думите на Милкана *„можете да намерите елегичен лиризм, сантиментална резигнация, но да води някаква драматична борба – няма психологични данни за това. Като Страхил и тя няма страсти, няма устрем, няма активна воля“*<sup>36</sup>, но вътрешният ѝ свят е белязан от страдание, противоречиви чувства и копнежи. Първата критическа вълна открива *настроението, „особената атмосфера“* в Тодоровите драми и я свързва със символната натовареност на образите, посочена от Славейков още в първата пиеса „Зидари“.

В тази линия на размисли песимистичното настроение, душевното състояние и конфликти на протагонистите за А. Протич се извяват не по *„драматически начин, а по епико-лирически“*. В две свои статии – „Драмите на П. Тодоров“ (1904) и „От „Зидари“ до „Самодива“ (1905)<sup>37</sup>, критикът дискутира въпроса за проблематизираната форма на традиционната драма в Тодоровите текстове, в резултат на което в действието нахлуват лирически и епически елементи – характерни черти от композицията на модерната драма.

Разпадът в традиционното действие се свързва и с промените в другата оперативна величина в критическото реципиране на Тодоровите драми – характера на героя, инструмент за изява на модерната му същност. Критиката е единодушна в подчертаването на безволието като водеща черта в поведението на героите. В характера на овчаря Стилян д-р Кръстев посочва *„бесилието му... в контакт с живота да остане верен на бляновете на младостта“*. Парадоксалното в рецепцията на П.-Тодоровите

---

<sup>36</sup> Пак там, с. 461.

<sup>37</sup> Вж. статиите на А. Протич: „Драмите на П. Тодоров“ (*Мисъл*, 1904, № 9–10) и „От „Зидари“ до „Самодива““ (*Мисъл*, 1905, № 2).



пиеси е, че въпреки заявления критически усет и регистрирането на основни моменти от битието на ранномодерната драма в по-голямата си част критиците ѝ упорстват в изпробването на споменатата вече схема на романтичния характер, в която водещ е антагонистичният сблъсък на светогледни позиции и целеустремени воли. По тази причина в анализа си на „Самодива“ д-р Кръстев е особено недоволен от пропуснатите възможности за драматизация на *„един истинно-трагически конфликт в по-висок стил между Гюрга и баба Петкана. Касае се за вечния конфликт между непримирими мирогледи: доволното и смирено щъпукане по утъпканите друмища на живота – и дръзкото отрицаване на всичко, що сковáva свободния полет на духа жерав, незнаещ синор според народната мъдрост“*.<sup>38</sup> И въпреки че изхожда от модела на въпросната характерологична драма, особено популярна у нас в своите преводни образци до началото на ХХ век, критикът разпознава и основната причина за нещастieto на героите – в интериоризацията на конфликта. Според него *„същинската причина за неговото нещастие (на овчаря Стилян – б.м., М. И.-Г.) не е, разбира се, външният конфликт между майката и снахата, но дисхармонията в неговата душа“*.<sup>39</sup>

При неексплицирания, интериоризиран конфликт персонажът и неговият психически живот имат особена роля и критическите дискусии се фокусират около безволието в характера, което превръща новия светоустройствен проект на Тодоровите протагонисти в мечта и блян – без възможност за реализация в хода на действието. Изхождайки от класическия модел на външносъбитийната, фабулна драма, критиката постоянно изпада в набелязаните вече разминавания между утвърдения инструментариум и новаторството на драматурга.

Особено значима тук е ролята на д-р Кръстев, който разпластява различните нива в конструирането на образите, стреми се да изясни невидимата вътрешнопсихологическа драма на протагонистите, резултат от субективизацията на конфликта и раздвоението на модерната душа. Анализът на мъчителната драма в душата на овчаря Стилян очертава профила на модерния

---

<sup>38</sup> Кръстев, д-р К. Певец на воля и младост. // Кръстев, д-р К. Цит. съч., с. 177.

<sup>39</sup> Пак там, с. 179.

тип конфликт в тези пиеси, в чийто център стои субективността на героя, заредена с богат символен потенциал. В Тодоровите пиеси се появява образът на индивидуалиста, освободил се от опекуството на обществото, противопоставил се на рода и социума и подчинил своите действия (най-вече състояния на бленуване и спомени) на идеята за нравствено израстване и трансформация. Така етическата кауза измества социалната и става доминираща в поведението му. В „Самодива“ трагедията на овчаря Стилян се изразява в разминаването на предишното и настоящето му Аз, в трагичната метаморфоза от волен и свободен човек до обезверена и инертна личност, жертва на носталгии и нерешими проблеми, довели героя до деградация и затъване в сивотата на стария обществен порядък. Конфликтът напуска сферата на социалното (*видимото*) и се пренася изцяло на територията на личностното (*невидимото*) – декадентски безизходен. Тази специфика на конфликта в Тодоровата пиеса води д-р Кръстев до становището, че конфликтите са най-слабата страна от драматургическата техника на П. Тодоров, а мотивирането на постъпките най-силната. С това твърдение той изпада в противоречие, защото модерната драма предполага съвсем друг тип мотивационна система, която не е изнесена на рецептивната повърхност на действието, не се разгръща в отделните драматически сблъсъци, а проблясва в подтекста, в символната дълбочина на думите и поведението на героя. Чрез мотивационната система на действието д-р Кръстев се стреми да покаже защо Тодоровите пиеси се изплъзват от любимия за романтиците модел на характерологичната драма, на драмата на непримирими противоречия и конфликтни сблъсъци, така подходяща за пресъздаване на героичния мит за *преродения човек* – символ-верую на идеолога на „Мисъл“.

Тази линия се разпознава и в тезите на А. Гечев<sup>40</sup>, който диспозира драматическата стихия на „Змейова сватба“ в полето на онзи размах и дълбочина на преживяванията, характерен за *Бьоклиновите и Вагнерови* светове: „...авторът е успял да съчетае доста внимателно своя нов лъх с вярванията на народа, като

---

<sup>40</sup> Гечев, А. Българската литература през последните няколко години (1907–1912). Критически статии. Русе, 1914.



е направил съвсем естествен преход от обикновената действителност към оная по-висша (приказна), която е дело на хорски мечти и в която намират своя живот всичките съкровени мечти за възвишен живот на един съвременен човек“. Появата на асоциативната препратка към Вагнеровите идеи за свободния човек загатва за новия тип самосъзнание на модерния герой, за невидимите дълбочини на страданието и просветлението на душата.

В своите критически текстове първите интерпретатори и съдници на П.-Тодоровите драми се изправят пред същностните черти от поетиката на новата драма, свързани с конфликта, действието и с характера на персонажа, които не подлежат на еднозначна рецепция. „Драмата не търпи нито индолентни, нито „философски“, успокоени натури (освен ако се касае за особения род трагически характери, за героите на страдание и безволие), но иска активни, кипящи в злоба и любов души, способни и умеещи да действуват“<sup>41</sup> – припомня д-р Кръстев основното положение на класическата драма на действието. Напипал драматическото ядро в болезнения образ на Тодоровите несретници – герои на страдание и безволие, на раздвоение и трагична несигурност (характерни за индивидуалистичния етап на модернизма), критикът не търси новата техника за изява на драматичното им преживяване и упорства в налагането на отработените схеми и модели в разчитане на Тодоровите пиеси като *драми на действието*, от една страна, и *на настроението* – от друга.

Във всеки един от образите на Петко-Тодоровите герои пристрастният критик търси драматическото диспозирание на инициационния разказ за трансформираната личност, за героя, преодолял индивидуалистичния кризис и достигнал до нова идентичност, до ново самопознание. Неслучайно един от любимите герои на модерния естет е Страхил страшен хайдутин. Критическата интуиция на професора го отвежда към ценното наблюдение за повтарящата се схема в конструирането на драматургическия персонаж: „героите на П. Тодоров се явяват вариант на една и съща диспозиция или копнеж“. Така д-р Кръстев пренася върху Петко-Тодоровите персонажи архетипната ситуация

---

<sup>41</sup> Кръстев, д-р К. Певец на воля и младост. // Кръстев, д-р К. Цит. съч., с. 167.



за чудодейното преображение на героя в нова личност. В идеята за себеизграждане и себепреодоляване на неговите протагонисти разчитаме основополагащата идея на „Мисъл“ за модерния творец – демиург на своята собствена съдба. Изместването на интереса от социалните към индивидуалните конфликти и произтичащото от това раздвояване на действието в „Зидари“ за д-р Кръстев е израз на модерната проблематика, която нахлува в драмата от края на XIX в. Критикът свързва изместването на напрежението от външния към вътрешния план на действието с творческото раздвоение в автора – *„с борбата между социални и индивидуалистични чувства и стремления у самия него“*, преди да стигне до пълното самосъзнание на своя индивидуализъм. Модернистичният подход на естета свързва *психогенезиса на творческия акт* с развитието и промените в *„художническият мироглед на поета“* и очертава изследователската линия автор – герой – текст. Наличието на два плана в действието – битов (реалистичен) и фолклорнопесенен (неоромантичен и символистичен), обикновено смуцава първите критици на писателя и те оценностяват пиесите му в зависимост от естетическите си пристрастия. Таксономията и аксиологията на драмите следва този принцип.

Спецификата в поведението на Петко-Тодоровите протагонисти също сема в себе си двойствената маркировка на действието. Героите, носители на нов светоустройствен проект, обикновено принадлежат към символно условния план и действията им в повечето случаи изглеждат неясни и хаотични – обект на тълкуване и интерпретация. Реформата, която осъществява Тодоров в драмата, се носи от новия тип герой – индивидуалист и самотник, в който противоположни черти на характера (сила и слабост) са странно преплетени и обвързани, а това затруднява еднозначния прочит. Например драмата на Страхил д-р Кръстев разпознава като драма в Лесингов стил, драма, в която духовното начало побеждава житейската проза на живота. *„Страхил е един характер в лесинговски стил: неговият натюрел е извор на всички негови злополуки. Поет по душа, мечтател по темперамент, той е „страшен“ за момите по хора и седенки – че не зачита той ред ни закон, нехае за хорски думи. Но същият той Страхил е свенлив като млада девойка в своите чувства.*



Съчетание от такива противоположни качества, той не може да бъде разбран от гледна точка на шаблона и на златната средина. Не толкова защото не е реален, а легендарен, приказничен характер, но защото неговата психология не е психологията на обикновения човек, а на художника, на поета.<sup>42</sup> Темата за самоизрастването и самопостигането, за гордия художник творец се превръща в знак на модернистична насоченост и експеримент в драматургията ни от първото десетилетие на ХХ в.

Д-р Кръстев намества четенето на Тодоровите драми в рамките на познатата драма на характерите, въпреки че като добър познавач на драматургическата техника постоянно отчита отклоненията: новото композиране на фабулата, двуплановото изображение, субективизацията и епизацията на действието, забулването на мотивационната система, активирането на тълкувателната способност на читатели, зрители и критика, за да се стигне до същината на образите, да се разчете тяхното символно присъствие. Новаторството е в радикалното преобръщане на традицията, в нейното трансформиране, в узаконяването на два типа герои: гордия индивидуалист от ницшеански тип – творец на собствената си съдба (зидарят Христо, Гюрга Самодива, майстор Никола), и новия декадентски тип герой – объркан, слаб, безпомощен, раздвоен (овчарят Стилян, невяста Боряна, Страхил страшен хайдутин). Вторият тип въвежда модернистичната идея за раздвоението и самоизгарянето на Аза и се явява своеобразен двойник на разкъсвания от драматически съмнения и метафизични въпроси Яворов поетически герой. В своите критически сюжети д-р Кръстев напипва проявите именно на втория тип персонаж, непознат за българската драматургия до онзи момент. Едно по-внимателно вглеждане в неговите критически текстове сглобява наратива за драматическото раздвоение на модерната душа, поела по пътя на своето трагично самопознание и намерила превъплъщение в драматургичните образи на зидарите, на овчаря Стилян, на юнака Страхил и Милкана, на майстор Никола и невяста Боряна: „Герой не е само онзи, който няма човешки слабости. Такива герои животът дори не познава. Герой за нас е всеки, който без да убие в душата си човешките

---

<sup>42</sup> Пак там, с. 180.

свои чувства и помисли, без да се превърне в бездушен труп – през лутанията и заблужденията, през страданията и мъките на старата, изхабена и обезценена своя душа – се издигне до нови ценности и нови чувства и преживявания.<sup>43</sup> Тази теза на д-р Кръстев, разгърната във връзка с чудната метаморфоза в образа на Змея Горянин, е изключително съзвучна с инициационния разказ на Славейков за творческото израстване и метаморфозата на автора на „Зидари“, преодолял редица трудности и изпитания, за да стигне до обетованата земя на истинското творческо вдъхновение, дошло отвътре, от най-съкровени дълбини на душата: *„Колкото са по-остри мъките, толкова по-трайни, по-действителни, по-незаличими са новите съдържания на живота, които се раждат из тях.“*<sup>44</sup>

Към разгледаните наблюдения и оценки на д-р Кръстев се доближават критическите тези на А. Протич. За него модерната драма на П. Тодоров е отклонение от класическия тип драматургично действие и мотивационна структура. Критикът изхожда от познатите изисквания на характерологичната драма и търси в текстовете изразени драматически колизии между колективните и индивидуални воли. В центъра на неговата драматическа концепция стоят характерите, които трябва да бъдат представени в действието не като станали, а като ставащи – важното е *„как стават и се развиват пред нашите очи, в наше присъствие, и обуславят композицията на драмата“*<sup>45</sup>. Тази методологическа призма, както видяхме, е нефункционална за изясняване на характерите на повечето Тодорови индивидуалисти, които в редица драматически ситуации изявяват не силата, а слабостта си, която блокира активното им поведение във външносъбитийния план. Тяхното безволие, бленуване, носталгии, междинни психологически състояния са характерни за героя на прехода от екстравертния към интровертния индивидуализъм. Тодоровите герои представляват етап в развитието на фигурата на самотника, познат ни от процесите, които протичат в скандинавската

---

<sup>43</sup> Кръстев, д-р К. Една българска песен на любовта. // Кръстев, д-р К. Цит. съч., с. 380.

<sup>44</sup> Славейков, П. П. Блянове на модерен поет. // Славейков, П. П. Цит. съч., с. 262.

<sup>45</sup> Протич, А. Драмите на П. Тодоров. // *Мисъл*, 1904, № 9–10, с. 531.



литература от последните десетилетия на XIX в., известни под наименованието „пробивът на „модерното“<sup>46</sup>. Подчинени на една цялостно обмислена концепция, те си приличат, възпроизвеждайки архетипната схема за познанието като трансформация на Аза, като отпадане на героите от един ценностен ред и невъзможността им да се закрепят за друг, като екзистенциален кризис. Объркването на критиката идва от факта, че в характера им се оглеждат чертите на два типа самотничество – на гордия и презрял еснафските ценности индивид – ницшеанец, зареян в своите поднебесни блянове, и на един друг тип герой, съзерцателен и рефлексивен, опознаващ в самота и страдание „зрачните състояния“ на душата, тъмното, непознатото и тайнственото в нея. Субективните психологически състояния, терзанията на душата са заложи в дълбинния, символно-асоциативен план на действието, което налага преосмисляне и тълкуване, разпластяване на модернистичния образ и изследване на смисловото богатство, заложи в него. Тук трябва да се отбележи, че и двата типа персонажи са ярко изразени индивидуалности, духовно и интелектуално надраснали своето време, но неспособни да наложат волята си над другите, да променят света около себе си. Петко-Тодоровите герои се интерпретират като органични, новаторски, оригинални художествени образи (от привържениците на „Мисъл“), или като изкуствени, скроени, безжизнени – схеми на определени авторски идеи (от критиците на „Българска сбирка“: Н. Атанасов и В. Йорданов).

В тълкувателните процедури на привържениците и противниците се наблюдава познатото приплъзване/отместване от същината на драматургичния образ към обсъждане на спорните тези за фикционалността на модернистичния герой, за неговата автентичност и естетическа себестойност. Срещу модернистичната теза на „Мисъл“ за оригиналността на художествения образ, плод на творческото вдъхновение – искра Божия, дошла отвътре, от душевните дълбини на модерната душа и търсеца нови форми в изкуството, застава противоположната

---

<sup>46</sup> Вж. Ганчева, В. Самотата като възглед и мотив у писателите на Скандинавия, осъществили пробива на модерното. // *Лит. мисъл*, 2002, № 1, с. 53–83.

концепция за модерния образ – резултат на изкуствена теза или идея, дошла отвън, той е подражателен, изкуствен, съчинен и по тази причина безжизнен и неинтересен.

Драматическите персонажи на П. Тодоров се явяват територия за среща на двете полярни тези. В тази линия интересни са наблюденията на един от пристрастните отрицатели на Тодоровите пиеси – Н. Атанасов, който въпреки че обявява драмите му за „творческо недоразумение“, в студията си „Драмата на един модернист“ (1910) откроява по-важните белези от новата поезика на драматурга. Критикът свързва драмите на П. Тодоров с романтизма и символизма, като очертава промените, които внася Тодоров и в двата модела. Романтизма на драматурга критикът нарича „идеен, интелектуален романтизъм“, в който преобладава субективистичната авторова визия. Тодоров се рови в миналото не за да предаде неговото очарование, а за да демаскира и разруши това очарование, обработва го естетически с оглед предзададена идея. Атанасов е един от първите критици, които дискутират символаобразуването: той тълкува символите като материализиране на готови идеи, които схематизират образите, обръща внимание на раждането на една нова представа за драматическата фикция, като навлиза в творческата работилница на твореца: „Светът за него не е широко поле за свободно наблюдение, а за експерименти, една лаборатория, в която прави опит с предвзета идея.“<sup>47</sup> Вниманието е насочено към условността и скроеността на Тодоровия текст. Липсата на предходници, на подготвена естетическа среда прави експеримента още по-труден за разпознаване. Драматургът има сложна задача – да „твори бит, да дава присъдата си върху него и да въплъщава съвременни идеи в битови образи“. Критикът лансира модерната постановка за драматическия образ колаж в пиесите на Тодоров: „След като съчини средата, нещо като битов фон, той започва да лепи образа на своя модерен герой.“<sup>48</sup> Този конкретен механизъм на работа се оказва неестествен и изкуствен, защото тръгва от готовата идея към образа, т.е. художественият образ не е миметичен, не почива върху житейски прото-

---

<sup>47</sup> Атанасов, Н. Цит. съч., с. 453.

<sup>48</sup> Пак там, с. 455.



типи, той е изцяло абстрактен, символичен и условен. В своите разбирания за модерно изкуство критикът стига до същността на модернистичния образ, макар да го интерпретира като продукт на интелектуална спекулация и насилие: „там, дето очакват безцелна игра на фантазията, замах на буйни криле, ви поднася мъчно-смилаеми проповеди от нравствено-идейно меню“<sup>49</sup>. Образите на Гюрга Самодива и Страхил страшен хайдутин се превръщат в илюстрация на пълното отдалечаване от романтичния образец и зареждането на фолклорния първообраз с модерна символика: „Наивните създания на народната душа авторът бърза да превърне на д о с а д н и ф и л о с о ф и, и като резоньор ви полива със студен душ.“<sup>50</sup> Модерната инвенция, вложена в традиционните и познати образи и трансформирана в модернистичния почерк на писателя, е припозната като декадентска и неуспешна. Интересното в критическия анализ на Атанасов е не в оценностяването, а в разнищването и анализирането на образостроенето и символизацията у Тодоров.

Наблюдения в същата посока прави В. Йорданов в рецензията си „Страхил страшен хайдутин“<sup>51</sup>, като посочва две много важни черти в естетическата преработка на фолклорния мотив или образ: „П. Тодоров се стреми да създава нещо н о в о от народната поезия, като не запазва в точност идейната страна на нейните поетични резултати...“, но при обработката „...драматизира епичните мотиви, като влага в душата на своите герои лирични елементи из народната поезия.“<sup>52</sup> Така в психическия живот на протагонистите може да се открие един поетически субстрат (фолклорен), зареден с митопоетическа знаковост, която работи на дълбинно ниво и предопределя поведението на персонажа. В лиричните елементи се осъществява релацията между модерното и фолклорната архипамет. От друга страна, песенният мотив се превръща в заемка за изразяване на състоянията на модерната душа и така се създава усещането за формална връзка с фолклора: „...само името

---

<sup>49</sup> Пак там, с. 457.

<sup>50</sup> Пак там, с. 458.

<sup>51</sup> Йорданов, В. Страхил страшен хайдутин. // Бълг. сбирка, 1906, № 1, с. 33–41.

<sup>52</sup> Пак там, с. 33.



*е, което ни напомня за чудния хайдутин... с други думи, авторът, макар и да издига пред нас Страхил в осанката на традиционен хайдутин, снабдил го е с модерен живот на чувствата...*<sup>53</sup>

По този начин във вътрешния свят на персонажа се засичат и взаимодействат фолклорният символ и индивидуалистичната теза, за да формират съвместно модерната чувствителност и рефлексивност на Тодоровия герой. Процесът на материализиране на модерните идеи във фикционални образи преминава през различни степени на литературна обработка на съществуващите вече артефакти и показва промените по семантичната ос: образ – знак – символ.

Краен в своите изводи е С. Ганев, който във втората част на статията си „Драмата и бъдещето и в нашата литература“ подвежда под знака на символизирането цялостното действие в драмите на Тодоров и интерпретира символа като конструктивно ядро в пиесите му: *„Всичко в драмите на П. Ю. Тодоров е символ; в негово име са гласени (именно гласени) и характеристиките, и сцените, и действието, и говора на действащите лица. Действие в драмите няма – всичко в тях се движи, за да развие символа, скритата мисъл на поета, и всяка постъпка на героите се оправдава само със символа.“*<sup>54</sup> С тази характеристика авторът ще впише в края на десетилетието Тодоровите драми изцяло в модела на символистичната пиеса и ще го обяви за *„bahnbrecher създател на модерната символистична драма в нашата литература“*<sup>55</sup>. Чуждият образец прозира в създаването на неговите драми, особено връзката с модерните и модни скандинавски и немски прототипи. Основният недостатък в тези драми е липсата на издържани характери. Критикът изпада в противоречие, използвайки за пореден път понятие като характер на героя, което се оказва неработещо в повечето Тодорови пиеси, защото, както стана ясно, не характерът, а дисхармонията в душата на героя и нейното символизиране ще се окаже работеща величина при интерпретиране на Тодоровите драми.

---

<sup>53</sup> Пак там, с. 34.

<sup>54</sup> Ганев, С. *Драмата и бъдещето ѝ в нашата литература*. // *Бълг. сбирка*, 1911, № 5, с. 302.

<sup>55</sup> Пак там, с. 301.



В статията си „Театър и музика у нас“<sup>56</sup> Н. Атанасов критикува „идейния символизъм“ в драмите на Тодоров, т.е. и романтизма, и символизма на писателя той свързва с откъсване от живота действителност, от дневния ред на обществото, с особена интелектуална натовареност. В прочита си на „Невяста Боряна“ критикът разграничава елементите на реалистично-психологичната битово-семейна драма от модерния символен пласт, който се налага и разваля пиесата. Според него идеята на автора да „изобрази характера на българката, която мълчаливо понася игото на семейните връзки“ се разминава с реализацията ѝ – вместо драмата на българката на сцената той вижда „жена-манекен, непонятна със своята психология, и герой-мъж, комуто Провидението е отнело разума“.<sup>57</sup>

Разминаването между идеята и нейната символна реализация се отчита от противниците на „Мисъл“ като основна слабост в драмите на Тодоров. „Мислимият обект не се покрива от чувствувания. Чудно ли е тогава, че в произведенията на г. Тодорова, и в идилии, и в драми, виждате две лица, едното отвърнато от другото, две сенки, които се гонят без да се съберат никога. Когато той разглежда нещата каквито са и ни предава в обикновената премяна, рисункът му излиза верен, от него лъха живот, чувстваш пулса на един истински творец. И като битово-описател, като скромен наблюдател на малките хора с известна романтична окраска г. Тодоров би бил по-ценен, отколкото с ефектното позиране със символи“<sup>58</sup> – пише Н. Атанасов, като неговата идея е да придърпа творчеството на П. Тодоров към поясните контури на реалистичните съответствия и народопсихологическата узнаваемост, към „илюзията за нещо преживяно“. Критикът разполовява драматургическия почерк на писателя на две нива: реалистична основа и символично надграждане, като процесът на символизиране се тълкува като художествено неубедителен и изкуствен. Вместо поетическа символика, изпълнена с въображение и фантазия, в символа се вижда оголена тезисност. Символизирането се заменя с алегорията, с философската

---

<sup>56</sup> Атанасов, Н. Театър и музика у нас. // Бълг. сбирка, 1909, № 7, с. 456–463.

<sup>57</sup> Пак там, с. 460.

<sup>58</sup> Пак там, с. 461.



идея. Оттук идва и предложението му за разсъбличане на символите и освобождаване на пиесите от чуждите наноси и пагубни влияния. Предложеното тълкуване на модерната Тодорова драма „Невяста Боряна“ измества интереса от символното съответствие към реалистично правдоподобната основа. За Атанасов пиесата би могла да се превърне в художествено убедителна творба само при определен тип преработка: *„...сюжетът не е зле избран, положения драматични има, ролите на драмата са подготвени с умение. Махнете от главата на героя страшната бъчва, и ще излезе хубава, битова, семейна драма, в която пак ще може да се чувства настроението на модерния индивидуалистичен навей“*<sup>59</sup>.

Същата коригиращо-отместваща и деконструираща символната типология програма на четене предлага и В. Йорданов в анализа си на драматическия епilog „Страхил страшен хайдутин“<sup>60</sup>. Неадекватността на подобен тип прочити се усилва от прилагането на романтичногероичния модел в тълкуването на образа на Страхил войвода и привличането на Ботевия интертекст като отправна точка за един сравнителен анализ. Отказът от зачитане на символните потенци в образа и изместването на тълкуването в съвсем друга плоскост – на националноромантичния идеал, разкрива поведението на страшния хайдутин Страхил в твърде карикатурна светлина: *„Отначало авторът ни го представя като такъв, който вдъхва респект и трепет, обаче в същност той е нерешителен, обладан от резигнация, а по отношение на Милкана и Балкана с фалшив сантиментализъм.“*<sup>61</sup> Страхил е видян като *„мъченик, плачливо сантиментален, без истинско достойнство“*. Романтичногероичният патос в неговия образ търпи крах. Протагонистите са оприличени на бездушни фигури, на марионетки. Новаторството на Тодоров се съпротивлява на инерционния прочит на критика. Противоречията и неяснотите в критическия текст сигнализират за функционирането в пиесата на друга жанрова схема – символистичната, която разпознаваме в поредните характеристики на дей-

---

<sup>59</sup> Пак там, с. 462.

<sup>60</sup> Йорданов, В. Страхил страшен хайдутин. // Бълг. сбирка, 1906, № 1, с. 33–41.

<sup>61</sup> Пак там, с. 39.



ствието и персонажа: „Външно драматично действие почти няма.“<sup>62</sup> Героите не се развиват, „те не са органически израснали, естествени хора; говорят по един и същ маниер, без разлика в своята индивидуалност; у тях няма преход от едно настроение в друго...“, „Тези герои са еднакви навсякъде... Рефлексията им е еднообразна, без патос, без повишение и понижение, без лиризъм. Те ни разправят за някакви свои копнежи, но отде са получили патос за тях, отде им са навееяни, как са се родили у тях – това остава у нас загадка.“<sup>63</sup>

Това, което е проблематично и неясно за критиците в едно-актните пиеси на Тодоров, се явява всъщност ядро на новата символистичната драма, характеризирана от С. Ганев в посочената вече статия „Българската драма и бъдещето ѝ в нашата литература“. В нея критикът изяснява на родния читател природата на новата драма, позната ни от западноевропейски и скандинавски образци. Забележителното е, че изброените особености на действието, характерите, символиката и езикът вписват пиесите на Тодоров с лекота в изведената символистична парадигма, визираща в цялост модела на Метерлинковата пиеса (впрочем самият Тодоров споделя в свои писма, че се учи на драматическа техника от Метерлинк<sup>64</sup>).

„Действието става извън времето и пространството, действащите лица са безплътни, странни същества – марионетки“; „За център на тези драми, които са с твърде мъгляво съдържание и мъглява вънкашност, служи човешката душа и някакви нейни тайнствени прояви“; „Фантастичното и страшното, тайнственото и възвишеното тук играят важна роля наред с реалното, катадневното и баналното. Често те се смесват в името на скрития символ.“; „За завършени характери, за правилно развито действие тук и дума не може да става. Най-често символистичната драма представлява от само себе си една редица от картини, дори несвързани помежду си или прилича на инсценирана фантастична приказка; Действащите лица в драмата

---

<sup>62</sup> Пак там, с. 40.

<sup>63</sup> Атанасов, Н. Драмата на един модернист. Цит. съч., с. 466.

<sup>64</sup> Вж. Тодоров, П. Събрани съчинения. Т. 3. Статии. С., 1980, с. 382.

са обикновено неземни и свръхестествени или болни, сумнаболични същества, създадени от смелата фантазия на поета в името на скрития символ, много пъти обаче те са обикновени хора, селяни, които се движат и действат съвсем неестествено, за да развият символа на поета, говорят своеобразен, странен език, често пъти наивен, и зад всяка тяхна дума се усеща смътно някаква дълбока мъдрост или загадка. Много често този език има характера на парадоксално резоньорство, на философиране в духа на Ницше.<sup>65</sup>

Прегледът на критическите мнения дотук наслои достатъчно прилики и разлики и затова е важно да подчертаем както радикалните противоречия, така и несходствата в сходните оценки.

Същностното за „Мисъл“ – че Петко-Тодоровите драми са песни на „човешката душа“, на „модерното съзнание“, е отсъстващо за другите критически рефлексии. Ако се долавя, то е качествено като привнесено позиране. Драмата на „вътрешния човек“ е драма без действие (екшън), без остър външен конфликт. Драмата на настроението е „неуспешен експеримент за въплъщаване на съвременни идеи в битови образи“. Дълбочината на преживяването не може да се прояви с липса на напрежение. Резигнацията, безволието, дисхармонията са „страшна бъчва в главата на героя“, „неспособен на героични жестове“.

Друга точка на разминаване е отношението към чуждите образци. Приплъзването на анализите към чужди драматургични текстове е важен момент от рецептивното битие на Петко-Тодоровите пиеси. Критическият прочит ги съизмерва с драмите на Метерлинк, Ибсен, Стриндберг, Горки, Хауптман. Ако за „Мисъл“ влиянието е плодотворно, а резултатите – съизмерими, „Българска сбирка“ говори за „сглобяване по чужд терк“, постройка с „отломки от чужди майстори“, „Ибсенова патерица“ и пр. Интересно е, че критиката от първото десетилетие никъде не прибъгва до услужливия интертекст на безсъбитийните Чехови драми в търсенето на интерпретативен ключ към модерните

---

<sup>65</sup> Ганев, С. Драмата и бъдещето ѝ в нашата литература. // Бълг. сбирка, 1911, № 4, с. 229–233.



Петко-Тодорови построения, превърнали се в образци на т.нар. пиеса на настроението, а ползва сравнения най-вече с натуралистичната Ибсенова драма. Кодът Чехов се оказва непознат за нашата театрална и литературна критика, а типологичните сходства в търсенията на двамата драматурзи ще станат видни доста по-късно и ще бъдат коментирани от съвременните изследователи.<sup>66</sup>

Критиците на „Българска сбирка“ пускат ядовити остроумия и по отношение на езика на героите (направен, изкуствен, празно фразьорство, всевъзможни ексцентричности), подразнени може би повече от мнението на д-р Кръстев, който постоянно възхвалява този език: „...една лирическа епопея, изпята на най-високите позиции на българската реч и в стил, до поетичността и глъбината на която тая реч рядко се е издигала преди него“<sup>67</sup>.

Критиките на „Мисъл“ в техническо отношение се правят мимоходом, докато в „Българска сбирка“ са обстоятелствени. За кръга на модерните новото -индивидуализмът, символизацията – е възможно да присъства без значение на външната форма (Славейков, Яворов)<sup>68</sup>, т.е. може да се разкрие и чрез старите форми (д-р Кръстев)<sup>69</sup>.

И в края на това сравнение – и двата лагера обръщат внимание на неочакваните финали. Ако за Н. Атанасов те са „повреда“, поредната проява на композиционна неиздържаност, то за Славейков такава „прекъсване – без чудо, без убийство, без бой“ е манифестация на „вътрешната свобода“.

---

<sup>66</sup> Вж. Кърпачева-Даскалова, Р. А. П. Чехов и драматургия П. Ю. Тодорова. // Болг. русистика, 1984, № 2 с. 15–23; Малинова-Димитрова, Л. Чеховска следа в драмата на Петко Ю. Тодоров „Невеста Боряна“. // Болг. русистика, 2005, № 1–2, с. 49–56.

<sup>67</sup> Кръстев, д-р К. Певец на воля и младост. // Кръстев, д-р К. Цит. съч., с. 164.

<sup>68</sup> „Външната форма на драматическото творение може да бъде каквато ви е угодна“ – Славейков, П. П. Блянове на модерен поет. // Славейков, П. П. Цит. съч., с. 260; „...може да пренебрегне всички установени формули“ – Яворов, П. К. П. Ю. Тодоровата „Самодива“. // Дем. преглед, 1904, № 16, с. 375–376.

<sup>69</sup> „...откъм техника нелишено от недостатъци дело“; „...техническо искане е, че в драмата трябва да владее строга прагматика“ – Кръстев, д-р К. Певец на воля и младост. // Кръстев, д-р К. Цит. съч., с. 163.

Във всеки елемент на драматургичното действие текстът на П. Тодоров залага клопки за стандартните читателски очаквания, превърта техните представи в неочаквана посока и ги кара да се замислят, а не да съпреживяват. Казано с термините на театралната поетика, Брехтовият принцип измества този на Станиславски. И съвсем естествено пиесите на драматурга се оказват трудни за разбиране и възприемане от тогавашния критик, зрител и читател.

Първото десетилетие на века интерпретира Петко-Тодоровите драми през призмата на традиционната драма на действието и характерите, в която водещо място заемат колизиите и монолитните герои, но тези драми се изплъзват от наложените схеми и упорито самозаявяват своето новаторство в съзнателното разрушаване на предписанията в поведението си на драми на настроението и бездействието от неоромантичен, натуралистичен и символистичен тип.

Във всички метатекстове литературните критици и театрали се опитват чрез посочените модели на драматургично писане (на традиционната предмодерна драма) и произтичащата от тях рецептивна мяра да уловят в своите критически мрежи, да интерпретират и легитимират новите пиеси на П. Тодоров, да открият тяхната ранна модерност в категории, познати на читатели и зрители. Но новата проблематика и техника, които драматургът проиграва, оказват своето влияние върху интерпретаторите и подронват яснотата в критическите анализи и оценки.

Първото десетилетие на XX век предлага една хибридна критикоинтерпретативна парадигма на четене и конципиране на ранномодерната българска драма. Чертите на модерния драматургичен проект на П. Тодоров се разпознават в отклоненията от класическата постройка на драматичното действие, в новата подредба на събитията във фабулата на пиесите, от което произтича разпадането на детерминационната обвързаност между външносъбитийната и вътрешнопсихологическа линия в действието, скриване на конфликтите вътре в Аза, персонализиране и интериоризиране на страданията на модерната душа, обличането им в символистична и алегорична образност. Като резултат от изброените особености настъпва епизиране на действието, при което разказите за миналото, спомените и рефлексите



или мечтанията и бленуванията за бъдещето изместват настоящето в драмата. Действието приема всички черти на модерната драма със своята статичност, субективност, епизация или лиризация, с модерната обработка на митопоетичния текст, с използването на образи концепти и нихилирането на традицията като част от новата, елитарна стратегия на кръга „Мисъл“. В Петко-Тодоровите пиеси съвременниците на автора разчитат, макар и да оценностяват по различен начин, появата и интерпретирането на индивидуалистичната проблематика, с която започва кризата в драмата от края на XIX столетие: липсата на ясно очертан профил на протагонистите и прозрачна мотивация в постъпките и действията на героите; неизяснен статус на новия тип герой – несретник или бунтар; липсващ финал; символно-поетичен и метафоричен изказ – пълно отклонение и в четирите пункта от поетиката на традиционната пиеса на действието. Новата драматургична техника за представяне на трагическите конфликти в модерната душа, раздвоенията и съмненията на Аза, действителното обективизиране на личностното страдание и безизходица критическата интуиция разпознава отново като отклонения/трансформации на традиционните модели в драмата на характерите и драмата на колизиите. Показателен в тази линия на разсъждения е и критическият опит двете Яворови пиеси да бъдат припознати като драми на отмъщението и драми на възмездието.

Критико-изследователските парадигми се сближават в открояването на основните белези на драмата на настроението, която – като концепция и техническа конструкция – добива все по-ясни очертания и задава профила на ранномодерната българска драма от началото на XX век.

След войните пиесите на П. Тодоров се сдобиват с друг критикоинтерпретативен сюжет, в който водещи са идеите на Владимир Василев, Боньо Ангелов, Сирак Скитник, Гео Милев, Николай Райнов и др., еволюират и мненията на А. Протич и Н. Атанасов. Новите метатекстове включват в много по-голяма степен наблюдения върху театралните спектакли и естетиката на пиесите и търсят собствено модернистичната поетика в драмите му. Критическото възприятие се разширява и обогатява



своята опитност с визионерските образи на спектаклите. И ако раннокритическата интерпретация на Тодоровите пиеси е изцяло литературна (с изключение на пиесите „Змейова сватба“ и „Самодива“), то втората критическа вълна се опира на многоканалното естетическо възприятие от театралните им постановки. Съзрява нов тип рецепция на пиесите на П. Тодоров, която се опитва да излезе от двуполюсният модел и антитетичното институционализиране и да ги постави в един по-широк културно-ерудитски, литературен и сценичен контекст, като активизира нов критико-теоретичен инструментариум, по-модерни стратегии и подходи в тяхното разчитане и оценностяване. Но това е вече нова и по-обширна тема за изследване и ще бъде многократно коментирана (чрез привличане и анализиране на редица критически тези на С. Скитник и Г. Милев, Н. Райнов и Хр. Цанков) в хода на по-нататъшната работа.

В резултат и на критическата рецепция на Петко-Тодоровите пиеси след войните в българската драматургична критика вече съществува мислене за два типологични модела драма, които могат да бъдат представени схематично така:

<i>домодерна драма</i>	<i>ранномодерна драма</i>
драма на действието компактно действие изявени характери социална доминанта реалистично битово нормативна поетика сценична адаптивност	драма на бездействието епизация, лиризация – „вътрешно“ действие изявено настроение / състояние индивидуална доминанта символично митопоетично еклектична поетика проблемна сценичност



втора глава

## ДРАМАТУРГИЧНАТА ТЕХНИКА. ГРАДЕЖЪТ КАТО РАЗПАД

*Аз мисля, че такава драма още не се е появявала в България...  
Не зная дали ще я вземат: едно защото тя е тѣй модерна в своята  
техника, та надали могат я разбират хора, възпитани на Шилеро-  
ви „Разбойници“ и Хюгови „Лукреция Борджия“, друго, защото не  
съм от „нашите“.<sup>1</sup>*

П. Ю. Тодоров

Възхвалявани или отричани, пиесите на Петко Тодоров са етап в развоя на следосвобожденското драматургично мислене. Заедно с драмите на Яворов и Страшимиров, създадени до войните, те проправят пътя на модернистичния експеримент – като философия и проблематика, персонажи и конфликтност, композиционни и образни търсения.

Показателно в цитираната самооценка за първата му пиеса е, че авторовото самочувствие се свързва преди всичко с новаторската техника. Никой преди „Мисъл“ не е отделял такова внимание на проблема за автентичната форма. За Петко Тодоров тя трябва да е национална, да побере и изрази надвременното, да носи печата на творческата индивидуалност и темперамент. Затова обработката на драматургичната структура, „кършенето“ на сюжета е не просто продължителен, а несвършващ процес.

Редица характеристики на П.-Тодоровата драматургия, направени от съвременните изследователи<sup>2</sup>, са по същество верни,

<sup>1</sup> Тодоров, П. Ю. Събрани съчинения в четири тома. Т. 4. Писма. С., 1981, с. 172.

<sup>2</sup> Тук бихме посочили изследванията на Любен Георгиев, Любомир Тенев, Калина Лукова, Татяна Ичевска, Любомир Йорданов, Бойко Пенчев, Николай Димитров и др. С изключение на монографията на Л. Георгиев останалите литературни изследователи и театроведи се занимават повече или по-малко частично с пиесите на драматурга, разчитайки едни или други особености от поетиката и стила им като част от почерка на предвоенния модернизъм.





но малка част от тях са основани на сериозен текстови анализ. Стратегията, която ще приложим тук, тръгва не от постулирането на готови изводи и тези, които ще доказваме в процеса на анализа, а от първичното вглеждане в текста, от внимателния анализ и реконструиране на заложената новаторска програма в „Зидари“ – драмата, която с най-малко уговорки е причислена към нашия литературен канон. Ще изложим накратко основните моменти от съдържанието с ясното съзнание, че предприеманата от нас операция съдържа двоен риск, първо – да досадим на познаващите текста, второ – да се изправим пред риторичния въпрос, доколко е коректна редукцията на пиесата, възможно ли е да се преразкажат сбито реплики и диалози, без това да изопачи и подмени посланията на цялото. Чрез такова оголване на партитурата на мелодията става видима оркестрацията – *новата драматическа техника*. В какво се състои тази техника, дали наистина идва отвън (от модерните западноевропейски образци) и доколко е заимствана или оригинална<sup>3</sup>, как Тодоров деконструира утвърдените митопоетични схеми и конструира своите модерни герои, как превърта унаследени престижни концепти, как разсъблича историческата и социална конкретика и преминава към универсалния хронотоп на фолклорния образец. На тези, както и на редица други въпроси около структурата на модерната драма, появили се неочаквано, провокирани от самия процес на анализиране и осмисляне на текста на „Зидари“, ще се спрем по-надолу.

## 1. „Зидари“ – фабулно резюме

1.1. Действието става в старопланинско село в дните на черното робство. Септемврийска вечер. На поляната при чучура. Зад нея се вижда стърчащо скеле на недостроената черква, а над нея – по рида се вдигат къщите на селото. Двама селяни отиват с дарове към черквата. Доволни са от зидарите, които за 40 дена

---

<sup>3</sup> Основното обвинение на съвременниците му, а и на някои по-късни изследователи е, че авторът копира чужди драматургични схеми, най-вече от ранния митологичен Ибсен, и ги налага върху своите фолклорно-митични сюжети.



(такъв е поставеният от турците срок) са издигнали храма. Срещат селския старейшина дядо Милко. И той е доволен от работата („*Като вдигне чук майстор Брайно – чукал пее*“). Смишълът на усилията са *родът и вярата*. Прокрадва се и техният контрапункт (в ремарката „...зидарите нещо се карат помежду си“, в репликите „*теглим и от чужди, и от свои...*“, „...ний се трепем помежду си“, в глъхнещия вик на майстор Драган).

1.2. На чучура Рада пълни „*бели менци*“. Откъм черквата слиза зидарят Дончо с котел за вода. Разговорът между тях разкрива, че тя чака друг зидар – Христо, когото обича. Христо е сирак. Дончо е издънка от славен корен. Рада и Дончо са съседи. Дончо е влюбен в нея, но се чувства отритнат. На Рада е дотегнал домът, сърцето ѝ тегли към дивото, а Дончо е в сянката на славния си дядо (основател и пазител на селото).

1.3. Незабелязано от тях се е появил Христо. Той подхожда заядливо, припомня конфликта им на строежа, после и разделението между момците в селото – подолци и горняни. Думите на Рада, че не им е стока, та да я делят, не спират назряващия скандал. Христо обижда съперника си и го хваща за дрехата. Дончо вади нож, Христо грабва кобилищата на Рада. Тя писва да ги разтървава.

1.4. Зидарите, старейшината и селяните се стичат на поляната, привлечени от виковете. Последвалата разправа показва множеството различни мнения. Разменят се упреци: Милко към Дончо и към Христо; Драган към Рада, която винаги нарича Хаджиславовата, и към Брайно, че не се държи достатъчно авторитетно; Христо към Драган, че се „делякат“ с майстора. На всички е дотегнало от разправии, но всеки остава на своята позиция: Милко – важното е „*да се изкара черквата*“, Брайно – важното е да се работи, а не да се приказва, Драган – щом има „*ежби, черква темел не ще хване*“, Христо – „*не ми трябват ни вий, ни черквата ви*“.

1.5. И разговорът между Рада и Христо, които остават сами на чучура, започва с въпроса, зададен от Рада: „*Защо беше тази врява?*“ Под въздействието на кавгата Христо издевателства над изгората си. Ремарките последователно показват състоянието ѝ: „*досадно*“, „*мъчително*“, „*безпомощно*“. Удовлетвореното самолюбие на Христо се сепва от Радините сълзи. Рада споделя,



че е завладяна от неговата различност: „Другите – дай им и за дедите си и за бабите си да разправят“, „Нямат те твоего сърце, Христо“. Двамата се размечтават за венчавката си. Рада се е начакала, за Христо е важно цял свят да ги види и запомни. Сцената е прекъсната от идване на други моми и момци.

1.6. Сред младежките закачки излиза отново разделението: „I Мома: *На две черкви зидарите подзели да се делят за тебе*“; „Момък: *Тази зима подолец на наши седенки няма да пуснем*.“ Пристига вестта, че кърджалии нападнали съседно село. Момите бързат да се приберат.

1.7. От разговора между момците проличава, че повечето кърджалийски главатарии са българи: „... всеки, загубил род и вяра, е с тях“; „всичко във света тръгнало да трепе и плени“. Момите се връщат, видели насам да идват турски сеймени. Остават три дена до крайния срок. Защо са подранили? Вестта не сплашва момците, а ги сплотява: „...досега все за моми се гонехме, сега и Дончовата, и Христовата дружина наедно тях ще браним“.

2. 1. На другия ден по пладне на мегдана. Драган тръгва за работа с нагласата, че ще има пак разпавии. Неразбориите и ежбите са основната тема на разговорите между зидарите, когато се събират. Така и не постигат съгласие – въпреки сходните констатации, че няма сговор, че няма вяра, а те са най-важни в момента.

2.2. Идват младите, заедно с тях е и старейшината. Предвожда ги Дончо, с дядовата си пушка на рамо. Той изрича решението им да се противопоставят на кърджалиите. Драган предлага нашествениците да се умилоствивят. Младежите са еднородни – няма да се молят. За Дончо, ако служат на турците, дядо му в гроба ще се обърне от срам. „Едни души, едни души са ни останали само.“

2.3. Този път препирнята изглежда да е между млади и стари, но е прекъсната от появата на бежанците от поредното нападателно село. Майстор Браино подава идеята водач да бъде Христо. Дончо се отказва: „Под Христова команда не ходя“. Христо е без пушка и поисква Дончовата. Зидарят Михо я взема и я подава на Христо. Момците тръгват след Христо, зидарите – към черквата.

2.4. Появява се Рада и говори с Дончо, който констатира:



„Между мене и тебе то се свърши!“ Рада погрешно интерпретира оставането на Дончо в селото. Дядо Милко, след като скастрия Рада („дебела глава, отворила уста, ще се удави в приказки“), говори поучително на Дончо: „Няма мое-твое. Всички сме за род и вяра.“ Дончо е претърпял поредното поражение: „Няма никъде място за мене в този свят“. Заявява: „Ако ще би на ще легна жив да ме вградят, душата ми темел да стане“. Ядосан, старейшината го скастрия: „Който самичък не може да си намери място, подритва го всеки, докато го изритат отвън света.“

3.1. На строежа сутринта на третия ден. Зидарите работят чевръсто, раздвоени между страха и надеждата. Стойко: „Ний ще легнем да и закрепим темеля най-подир, ами...“ Като рефрен е репликата на Михо: „Без вяра нищо не върви в този свят“. Брайно се опитва да отърси зидарите от страха и съмнението, като ги окуражава: „На всички трябва да пораснат сърцата“.

3.2. Пристигат дядо Милко с момък от мястото на битката, който е дошъл за хляб. Много бързо въодушевлението и ентузиазмът, съпровождали разказа на момъка, отстъпват на униение и нови страхове.

3.3. Отново се появява Рада, тревожна за съдбата на Христо.

3.4. Откритостта на чувствата ѝ предизвиква коментарите на зидарите: „Нямало е като нея мома в наше село... Толкози лична и тъй сърцата...“ Драган вещае: „Ама няма на добро да я изкара тази хубост“.

3.5. Брайно за пореден път мотивира зидарите за работа: „...който е зидар, като хване чука, всичко забравя... няма ли той господ в душата си, не вярва ли сам в своята работа, да хвърля по-скоро чук и да бяга“. Неговата подканяща реплика е: „стига разправи“.

3.6. Майсторът и уста Драган влизат в черквата. В тяхно отсъствие страхът обсебва душите на зидарите. Усъмняват се дори, че Брайно и Драган са побягнали. Дончо се възползва да говори срещу Христо. Иван вижда това като проява на завист. „От завист забрави всичко“.

3.7. Когато Дончо се кани да напусне строежа, излиза майстор Брайно: „Зад гърба ни ще се изядете“. Неочаквано Брайно хвърля чука... „Няма да похвана чук... доще време – друг ще го подйеме, той да гради черкви, каквито трябва и както подобава!“



3.8. Браино влиза в черквата и Драган поема инициативата. Словото му за жертвата, откъсната от сърцата, въздейства върху зидарите. Следва клетвеното целуване на кръста. И Драган предписва сценария на вграждането. Дончо, като ерген, е натоварен с мисията на вестител. Идва ред на личните притеснения и догадки на зидарите – коя от жените им ще дойде първа.

3.9. В момента, в който зидарите издигат кръста, се появява Рада. След нея тича Дончо, който се опитва да я задържи: „*Защо нея, аз я излъгах...*“ Следва лъжата на Драган, че раненият Христо е внесен вътре на сянка. Рада влиза в черквата. Зидарите събарят скелето върху ѝ и се разбягват. Драган – мрачен – се отстранява последен.

4. След няколко дена вечерня на Задушница. Черквата е завършена. Всички са гузни. Сякаш слана е попарила цялото село. Зидарите на една страна, момците на друга: „*Що сторихме?*“

Стойко – „*Голям грях си вързахме на душата.*“

Иван – „*Защо беше този оброк?!*“

Драган – „*Защо?!*“

Браино – „*Нахалост жертва!*“

Всички със сведени глави посрещат появата на Христо. Той вижда черквата като гроб. Дядо Милко е готов да падне на колене: „*Ако искаш, и черквата събори*“. Родът и вярата на общността са изчерпали своя смисъл: „*Не познавам ни рода, ни вярата ви*“. Присъстващите се оттеглят. Остават Дончо и Христо. Прозвучават финалните им реплики: „*...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!*“

Дончо – „*Аз няма каква сянка да гоня.*“

Христо изчезва в тъмнината. Дончо прави примка от пояса си, за да се обеси на кръста.

На свръхсхемно равнище драматичната фабула съдържа следните моменти:

I. Цел: укрепване на рода и вярата; средство – построяване на църква.

II. Утежняващи условия

1. Изтичащ 40-дневен срок;



2. Внезапна заплаха от кърджалийски набези.

III. Решение

1. Младежката дружина, с водач Христо, да отблъсне кърджалиите;

2. Вграждането на Рада.

IV. Резултат – кърджалиите са прогонени, църквата е построена, НО... целта не е постигната – родът и вярата се разпадат, а спасителят напуска общността.

Различният резултат показва, че външната събитийност е пропуснала същностни противоречия, иначе казано, обективното действие „премълчава“ вътрешните си мотиви. Как се получава този ефект и каква е връзката между драматическата техника и естетическите търсения на автора?

Отправна точка е началната авторова идея – използването на митичната схема за вграждането и нейните трансформации.

## 2. Идеята

*В главата ми се мъти един сюжет, който е много труден и ето горе-долу неговия скелет. Драмата ще се нарича „Каманари“. Първото действие ще представя каманари нощем градят храм в земята. Бояйки се ту от буря, ту от черкези. Черкезите се чуват да идат, за да попречат на гяурите – да не смеят да мърсят земята на падишаха с подобни сгради. Второто действие е: стените, що са направени, били разрушени от черкезите, и работниците безсърдечно улавят толкова пъти вече запушаната работа... Мнението на майсторите е, че докато не вградят някоя тук душа да пази храма, зданието не може се повдигна... След дълги разговори и под влиянието на фанатизма, каманарите решават, че на когото жената дойде следующата нощ първа да му донесе хляб... нея ще убият. Третото действие представлява напрегнатото състояние на работниците. Всякой от тях е казал на жена си, най-късно да дойде... Но ето, че младата булка на Петка не изтърпява и се явява първа с хляб и сладки думи на уста... той се вълнува, плаче, и е безсилен да я занесе под стената. Тя го пита: Защо плачеш?! – Защото си изгубих под стената венчалният пръстен... Тя отива да го търси – каманарите я засипват с камъни... Четвърто*



действие е вече храма. Мръква се. Проходящи... Петко луд чака жена си да се яви на заклетия камък да търси пръстена му. Настъпва нощ, тя се явява... Петко във вълнение... Тя се изгубва и той в халюцинации прегръща камъка... – Това е всичко.<sup>4</sup>

Ето и текста на един от най-популярните варианти на народната песен „Троица братя града градяха“:

Троица братя града градяха  
деня го градят по ясно слънце,  
нощя се сипе по месечина.  
Троица сговор сториха:  
чието либе най-рано дойде  
да ни донесе ранна прогимка,  
да го вградиме в Бялаго града.  
Всяко си либе на либе каза,  
Струнино либе сал не ѝ каза,  
ами ѝ каза и я нареди:  
– Ой, Струно, Струно, млада невясто,  
утре ми, либе, рано подрани,  
та си обаняй малкото дете,  
па си го повий и нахрани го,  
и нахрани го, и приспи си го,  
па ми изпечи ранни хлебове,  
и опери си бялото пране,  
па ми сготви ранна прогимка,  
и донеси я на Бяла града.  
Струна невяста рано подрани  
та си направи много работи,  
дето нареди нейното либе;  
па си наготви ранна прогимка,  
и сготвила я, и отнела я.  
Кога я видя нейното либе,  
нейното либе ником уникна,  
ником уникна, сълзи зарони.

---

<sup>4</sup> Цитатът е откъс от писмо до Ив. Кирилов от 21 април 1899. – Вж. Тодоров, П. Ю. Цит. съч., с. 359.



*Като ги видя Струна невяста,  
тя си на либе тихо говори:  
– Оти ми, либе, ником уникна,  
ником уникна, сълзи оброни?  
Ой, Струно, Струно, млада невясто,  
изпуснал съм си сребърен пръстен,  
сребърен пръстен със червен камък –  
изпуснах си го в Бялаго града.  
– Ай, либе, либе, Струнино либе,  
рипна ще Струна, извади ще го.  
Рипнала Струна в Бялаго града,  
да си извади сребърен пръстен.  
Струнини стрици, същи девери,  
камък по камък, дърво по дърво,  
та си вградиха Струна невяста.  
Струна невяста викна заплака:  
– Ой, стрици, стрици, същи девери,  
изградете ме от дясна страна,  
от дясна страна на Бяла града,  
та да си храня малкото дете,  
малкото дете със прясно мляко.<sup>5</sup>*

В писмо до приятеля си Ив. Кирилов писателят за пръв път щрихира сюжета на своята драма.<sup>6</sup> Хрумването му всъщност е

---

<sup>5</sup> Народната балада „Вградена невяста“ се цитира по: СбНУ, 1890, т. III, с. 78. Ахърчелебийско, дн. кв. на Смолян. Вж. други варианти на същия мотив в Сборник за народни умотворения и народопис. Книга LX, ч. I; *Български народни балади и песни с митически и календарни мотиви*. С., 1993, № 468–483, с. 348–363, както и бележки по записите (с. 543–546).

<sup>6</sup> От богатото епистолярно наследство на Тодоров можем да установим, че предварителното споделяне/преразказ на хрумналите му сюжети и за по-нататъшните му пиеси е постоянна авторова стратегия (пред Ал. Балабанов преразказва сюжета на „Самодива“, пред д-р Кръстев на „Страхил, страшен хайдутин“, пред съпругата си споделя сюжета за „Първите“ и т.н.). Огласяването на предварителния замисъл е по същество фиксиране на връхлетялата го идея, която впоследствие ще бъде по-детайлно разгръщана и възпроизвеждана в различни варианти. Естетическото концептуализиране и модернистко изчистване на текста от натуралистични детайли и позитивистки схеми показва родилните мъки на ранномодерната драма.



преразказ на народната балада „Вградена невяста“, експозе на фолклорния текст.

Интересно е да се проследи как Тодоров променя и обработва мито-фолклорното вграждане. В цитираната народна балада „Троица братя града градяха“, както и в останалите фолклорни варианти на мотива личността е пожертвана в името на общността, тя страда, но знае, че това е неотменимият закон на традицията. Колективът е единна величина, непоставяща под съмнение смисъла на вграждането. Докато в Тодоровия текст градежът не се саморазрушава, зидарите не са единомишленици, а на финала всички осъзнават, че са излъгали себе си – Рада е пожертвана напразно („*Нахалост жертва*“). Осъществени са ключови промени във фолклорната схема.

Към трансформирания мотив за вграждането драматургът добавя класическия любовен триъгълник (жертвата не е съпруга и с малко дете – както в повечето фолклорни конкретизации, а годеница на основния протагонист и до сърцето ѝ се домогва друг от зидарите, което усложнява и натоварва с нова знаковост образа ѝ). Съществена роля във фабулата има мотивът за „*черното робство*“, осмислен в народопсихологически план. *Така наслагването на мотиви се превръща в основен структурообразуващ принцип.* Как действа този принцип на композиционно равнище?

### 3. Композицията

С оглед на цялото може да се твърди, че вграждането на Рада в края на трето действие е развръзка. Случващото се в четвърто действие е последица, ехо на събитията, своеобразен епilog. Първо действие е широко разгърната експозиция, в която обаче отсъства същинската завръзка (мотивът за вграждането). Тя е маркирана от Брайно във второ действие – „*ти пак за вграждане подхващаш*“ (реплика към уста Драган). Става ясно, че завръзката не е експлицирана, а е „била“, т.е. случила се е преди самото действие, и се подхваща отново в конкретния текст. Странното е, че тъкмо когато очакваме явно идеологическият конфликт Брайно – Драган да се обективира, да „задвижи“ действието



напред, диалогът между зидарите „отскача“ към друга тема, а по-нататък се прекъсва от идването на въоръжените младежи.

Едва когато майстор Брайно хвърля чука, инициативата поема Драган и със завидна сугестия катализира драматическото напрежение. И тук обаче рецептивното очакване (за разлика от това на зидарите) не може да е драматично – възприемателят не просто предчувства, той знае (още от списъка на действащите лица) коя е единствено подходящата жертва.

Коментарите постфактум (четвърто действие) само усилват усещането, че мотивът е стоял неексплициран, немотивиран, т.е. вграждането не е ядрен конфликт – темелът, който да удържа целостта на действието. Движешите мотиви – външни и вътрешни, са предистория, те не се пораждат на сцената, те са и предзададени, и предрешени. Нефабулираното минало предпоставя настоящето.

В статията си за „Зидари“ Любомир Тенев отбелязва: *„Не можем да се освободим от чувството, че зад него стои друг, невидим, мъчително раздиращ се свят, една „структура“, осезаема не чрез сетивата, а чрез пластове на нашето смътно съзнание, на нашата внезапна асоциативност, подтекстуален мир, интуитивност.“*<sup>7</sup>

Нека погледнем по-внимателно експозицията, за да покажем как се скрива драматическото жило на действието и се опитаме да разбулим мистичната *структура*, (заложена във втория план на изображение, в подтекста) в иначе проницателния критически усет на театроведа.

Първо действие съставлява една трета част от общия текст. В сравнение с останалите е изградено от най-много и най-ясно разграничими епизоди, без да са обособени от автора като явления и сцени. Първи епизод изяснява условията на задачата пред общността. Но той е по-скоро оптимистичен – като славослов на майсторския труд, увенчаващ усилията за закрепване на рода и вярата. Вторият епизод препраща към индивидуалните пространства на Аза, въвежда интимната проблематика на любовен триъгълник, в който едната страна е излишна. Сцената между Дончо и Рада преобръща традиционните представи в разгръщането

---

<sup>7</sup> Тенев, Л. Разкъсани мрежи. С., 1984, с. 36.

на мотива *среща при извора* (напиване на менци и взимане на китка.) Изповедта на Дончо не буди съчувствие у Рада. Третият епизод – появата на Христо, носи енергията и мощта на същински драматичен сблъсък, възприема се като конфликтно ядро на действието.

Идването на зидарите и старейшината отново сменя перспективата и внася нови пулсации в конфликта (четвърти епизод), осуетява боя между Христо и Дончо, но последвалата „разправия“ показва, че конфликтът между двамата не е единственият, а едва ли е и най-същественят. Началото на пети епизод отново „вгъва“ действието, пренасочва го от темите на общността към личните отношения между Рада и Христо. Оказва се обаче, че разглежданите проблеми, засягащите общността, вече не могат да бъдат игнорирани. Другите се явяват или пречка, или фон, или най-малкото база за сравнение. Този разграничителен момент на опозицията АЗ (НИЕ) – ДРУГИТЕ е разигран в различни проекции: „другите“ ни задушават, те са прах в очите ни, говорят само за предците си, нямат свобода в сърцата си („нямат те твоето сърце, Христо“), не могат да вървят на своя глава, *не са себе си* и не заслужават вниманието и уважението на избраниците на съдбата. Тодоров стъпва върху романтичния конфликт Аз-Другите, като постепенно разширява семантичния му обем и влива в основите му модерна ницшеанска проблематика – предизвикателство и презрение към еснафския живот и представи на останалите, незаслужаващи (както ще стане ясно по-нататък в действието) снизхождение и прошка за делата си. Така разговорът се изтегля към черквата и скършената Христова воля, но е прекъснат от идването на момите.

Шести епизод отново задава проблемите на общността. Пак се налага фактът, че разделение има и между младите, но идва голямата заплаха, грозяща с провал главната цел – черквата. Седми епизод увеличава още повече външната опасност – пристига и субашът със сеймени. Това ново обстоятелство сплотява младите, които шумно и ентузиазирани напускат сцената.

След всичко случило се действието завършва по-скоро оптимистично, както е и започнало.

Всеки пореден епизод задава пореден конфликт, но тъкмо тази множественост потиска единичното. Всеки следващ от-



мества, засипва предния, оставя го да тлее. Действието превключва общото (първи, четвърти, шести, седми епизод) и частното (втори, трети, пети) и се изплита от преплитането им, балансира и в някаква степен равнопоставя проблемите на колектива и на отделните персонажи. Все пак голямата тема (родът и вярата, въплътени в строящата се черква) обрамчва и като че ли поглъща останалите. Многото „но“, които употребихме при маркиране на действието в наблюденията ни, показват, че нито един епизод не постига завършеност в себе си и е потиснат от следващия.

Така цялото първо действие, имайки две основни теми, не изявява основен конфликт, продължава съществуващи взаимоотношения между героите, нагнетява предзададени конфликти. Моделирането на отделните епизоди цели огласяване и разгръщане на взаимоотношенията и набелязване на събитията в рамките на индивидуалния и социалния свят.

Този тип моделиране на конфликтността – твърде модерен и рецептивно проблематичен за времето си, характеризира сюжетната матрица на т.нар. *драма на настроението*<sup>8</sup>, свързана с Чеховия модел на действието, в което конфликтите са се случили в миналото и настоящето ги експлицира (оркестрира преживяванията в различна модалност) без претенцията да ги изчерпи докрай.

#### 4. Промените

Петко Годоров е удивителен пример за постоянна писателска работа над вече публикувани текстове. „*Доизкусуряването*“ на драмите му може да се разглежда като изтощителен процес на поглъщане от текста, на авторова фиксация, в която написаното постоянно се дообработва и трансформира, за да се превърне в нещо друго, в нов текст – свръхзнак за постоянното движение и избистряне на авторовите концепции. Например пет години след първата публикация на последната си драма той отбелязва:

---

<sup>8</sup> Терминът „драма на настроението“ може да се срещне в критическата (театрална и литературна) рецепция на драмата още в началото на XX век по повод рецепцията на модерната драма – от пиесите на М. Метерлинк до драмите на М. Горки.

„Най-сетне намерих как да изменя началото на „Първите“. Това е истинска радост за мене.“<sup>9</sup> Тези усилия са красноречива илюстрация на доктрината на „Мисъл“ за творчеството и като озарение, и като труд, в който автор и творба се взаимноизграждат, взаимопостигат.

Преработките, които П. Тодоров прави на „Зидари“ – от 1902, когато е публикувана в сп. „Мисъл“<sup>10</sup>, до 1910 – когато излиза в отделен том „Драми“<sup>11</sup> (книга първа), не могат да се определят като поправки или редакции. Това са две различни творби. Авторът е прав, когато в писмо до директора на Народния театър казва: „И ето от една драматична еклога в три действия аз ви представям трагедия в четири действия, която няма нищо общо с напечатаните от мене някога „Зидари“, освен, както споменах, сюжета и името.“<sup>12</sup>

(В по-нататъшните си разсъждения за по-голяма яснота ще наричаме първото издание прото-„Зидари“.)

Спорно е дали мотивът за вграждането съвпада със сюжета, тъй като в прото-„Зидари“ има съвсем друга мотивировка. Без да се впускаме в пространен сравнителен анализ на двете публикации, ще отбележим кои елементи отсъстват в окончателния вариант и кои са не само различни, а и преобърнати в „Зидари“. Съпоставителният прочит показва насоките на авторските търсения и намерения, постепенното избистряне и концептуализиране на индивидуалистичните идеи, родилните мъки на модерния драматургичен текст. Тази операция ни е необходима, за да установим не само промените във фабулата, но и произтичащата от това техническа реорганизация на действието. Ще обърнем внимание на отделни моменти в двете редакции, уплътняващи линията на промените: отдалечаване от битовата емпирия и социалната проблематика по посока на символостроење и универсализиране на посланията – както на нивото на развитие на конфликтите и персонажите, така и в конструирането на езиковата образност.

<sup>9</sup> Тодоров, П. Ю. Цит. съч. Т. 2. С., 1980, с. 374.

<sup>10</sup> Тодоров, П. Зидари. Драма в три акта. // *Мисъл*, 1902, № 1, 2 и 3.

<sup>11</sup> Тодоров, П. Драми. Книга първа. С., 1910, с. 5–74. Всички следващи издания на пиесата са по този текст.

<sup>12</sup> Тодоров, П. Ю. Събрани съчинения в четири тома. Т. 1. С., 1979, с. 363.



В прото-„Зидари“ робството е целенасочено разгърнат мотив – насилията, потурчванията, кърджалийските зверства са тематично обговорени. Цялата картина на турските издевателства и убийства е решена в стила на националната традиция. Отчетлива линия в образността и езика активира присъствието на Ботевия интертекст. В повечето си пиеси Тодоров работи с националния митопоезис и фолклора през текста Ботев. Така драматургът се вписва в начертаната от „Мисъл“ линия на „боравене“ с Ботевите образи и топоси чрез припомняне и трансформиране. Различните начини, по които се „ползва“ Ботевото слово (цитиране – пряко или алюзивно, перифразирание, което удържа или преобръща и тотално заличава поетичната семантика), ще коментираме по-нататък.

Централният конфликт в първата редакция е между двамата протагонисти Дончо и Христо. Конфликтът е социално маркиран и натуралистично оцветен, при това с махленски битов оттенък. В основата му заляга социалноерархичната стратификация на героите, предопредила самочувствието и стремежите им. Дончо, предводител на общността по наследство, заявява: *„Аз все по-ще имам и нива, и лозе“*. Рада е безцеремонно категорична в своята позиция: *„Не ми трябва ни ти, ни имота ти“*, и още в началото декларира: *„Умирам, но с тебе под венчило не отивам“*. В първата редакция Дончо няма да стане трагичен герой. Той е Злодеят, който накрая полудява (не се обесва). И тримата персонажи са потънали в рамките на профанния бит. Любовният триъгълник се развива в стила на патриархално-битова драма на откъсването. Цитираните по-долу извадки от пиесата илюстрират битовизацията на конфликта и разговорния език:

Дончо: *Няма да търпя голак да ми подлее вода;*

Христо: *Сега и майка ти като е с нас, ще му подложим динена кора.*

Рада разказва истории за чичото на Дончо, за майка си и т.н.

Родът (името) на славния основател на общността – Дончо Арнаутина, не е капитал за внука, а по-скоро за другите (Рада: *„ти аслъ не си човек, яничарин“*; Христо: *„Той аслъ не е българин“*).

Важен оразличителен белег в първата редакция на „Зидари“ е интерпретацията на опозицията *свое – чуждо*. Тук *своето* се мисли все още като единно и стойностно, негативните качества на героя се изнасят извън него и се приписват на чуждото в етнически вариант. Следва се аксиологията на възрожденския модел, в която родът е свръхценност, а категорията чужд (несвой, опасен) се свързва с образа на нашественика (иноверец).

Конфликтът в любовния триъгълник на прото-„Зидари“ е реалистично зададен и мотивиран. На няколко пъти Дончо почти клетвено се заканва да погуби Рада: „Ама на Христа жива в ръце няма да я оставя“. Останалите зидари, свидетели на неговите думи, не възразяват срещу намеренията му („С Христо и Рада оставете ме аз да се разправям“), защото девойката е обещана на новия водач на общността по наследство<sup>13</sup> („майка ѝ и баща ѝ му я вrekli едно време“). Действията на Дончо са логически и мотивирано зададени. Колективът няма разногласия по отношение на патриархалните норми, които се възприемат безпрекословно от всички и това отпраща конфликтността в рамките на класическата трагедия на отгъщението.

Важен акцент в прото-„Зидари“ е ценностната интерпретация на понятията *род* и *вяра* (основополагащи в идентификационната система на Възраждането). Националнопросвещенският модел е в сила – родът и вярата са безусловни ценности за всички. В „Зидари“ обаче понятията са символно натоварени и индивидуалистично оцветени. Родът и вярата не са вече безусловна величина. Те подлежат на личностно тълкуване и интерпретиране – проблематизирани от майстор Браино и категорично оспорени от Христо.

В първия вариант са налице редица структурни различия. Тук Браино е основният идеолог на вграждането, а самият ритуал е припознат като част от традицията, което придава други измерения на мотива: „Ами в Косовци не вградихме ли?“ Въвеждането

---

<sup>13</sup> Театроведът Р. Попилиев анализира драмата „Зидари“ през призмата на историческия мит: *Владетелят по старо право и Претендентът по сила като аналози на опозицията несвобода/свобода, свито/волно сърце*. – Вж. Попилиев, Р. Историческата драма: траекториите на историята, мита и политиката. С., 2008, с. 90–91.



на ритуала като неизбежно и ефективно средство, узаконено от колективната практика, прави жертвоприношението неоспоримо за общността, дори го вписва в митопоезиката на християнската жертва: „догдето не прежалим едного – светия да стане“. Тази мотивация е няколкократно повторена с цел да се придаде легитимност и авторитетност на вграждането. Единственият, който се оказва изненадан, е Дончо, но извън характерната гримаса героят не оспорва решението, тъй като съзира възможност да реализира пъкления си план („Дончо се запътва със злорадо светнало лице“).

Второ действие на прото-„Зидари“ тенденциозно въвежда изобилие от натуралистични детайли. Появяват се материали от трудовото ежедневие на зидарите – греди, дъски, вар, камъни, които битовизират случващото се. Вещното и материално уплътняване продължава и в трето действие след вграждането, авторовите ремарки предават атмосферата на Задушница – *тамян, вощеници, жито, вино*. Ранният вариант на пиесата е наситен с етнографски натурализъм и конкретика, представени в стила на Вазовите исторически драми. В него момците подробно говорят за подвизите си в битката с кърджалиите, разказите им онагледяват събитията, случили се зад кадър. В последния вариант цялата битова фактура ще бъде прочистена и ще остане да функционира условно и стилизирано, означаваща символните процеси в колективното тяло и индивидуалните преживявания на Аза.

В прото-„Зидари“ отсъства и ключовият символ за новата вяра – светлата черква над земята, около който е разгърнат образът на индивидуалиста Христо и около който се строи основната концепция на „Зидари“. Модерната ницшеанска самозаявеност на протагониста липсва – Христо няма нищо против строежа на черквата в земята, когато уговаря венчавката си с Рада (първо действие). Няма го и ефектния концептуален финал на „Зидари“. Финалът тук е решен в ключа на романтизма – мистико-сантиментално-мелодраматичен. Христо влиза в новопостроената църква и остава в нея с желание да бъде погребан там. Двамата с Дончо виждат сянката на Рада и протягат ръце към нея. И двамата са в състояние на несвяст и бълнуване по изгубената любов и хармония в душите си.



Разбира се, освен мотива за враждането и имената в „Зидари“ са преминали и редица реплики и ситуации. Ще си послужим само с един любопитен пример, за да илюстрираме техните функции. Думите на Христо от прото-„Зидари“ *„Едни души са ни останали“* са станали вече думи на Дончо в „Зидари“. Носителят на репликата се оказва без значение, самата реплика е важна, защото съдържа ценната за автора дума *„душа“*, концепт в индивидуалистичното изкуство на „Мисъл“. „Зидари“ ще се превърне в проекция на индивидуалистичната философия, представяща краха на колективния модел на живеене, новите търсения и ценности на личността.

Сред нещата, които отсъстват в първата пиеса, най-съществена е липсата на един важен символен пласт от комуникацията между персонажите – *препирните, ежбите, разправията*, които ще се превърнат в основен носител на вавилонското разноречие и символ на разпадналата се общност в „Зидари“. Не е показана отчетливо границата между млади и стари, не съществува и разделение между младите на горняни и подолци. Фрагментирането на общността, разпадът на единението в колектива е в своя начален стадий – фабулата се свежда до драмата в любовния тригълник, която накратко може да се перифразира така: двама млади майстори намират неподходящото време да занимават другите с враждата си заради жена. Същественото за прото-„Зидари“ е, че общността се мисли като единна цялост и ценност, тя все още не е проблематизирана. *Своето, родното* е интерпретирано в контекста на унаследената традиция на възрожденската литература и романтизма (Брайно се обръща към зидарите с *„братя“*, няма *„делякане“* между него и Драган). Колективът е представен като единно тяло, въввлечено в престъплението от вредителя (злодея), активен участник в действието, а не само фон на развиващите се събития.

Сравнението между началния и окончателния вариант на „Зидари“ показва, че авторът целенасочено търси нов език, *свой език*, за да отлее в него философското трансформиране на редица ключови образи и топоси от литературното наследство. Ако се върнем към наблюденията ни от първата част на работата – за критическата рецепция, ще препотвърдим становището на Славейков от основополагащата му статия *„Певец на воля и*



младост“, че писателят има *свой глас* и подхваща *своя песен, нова песен*, за разлика от своите съвременници. Ако перифразираме израза на Хосе Ортега-и-Гасет „воля за вкус“, редакциите на Петко Тодоров са проява на *воля за стил*.<sup>14</sup> Един от най-съществените резултати на тази воля е редуцирането на вещите, а и на тяхната вещност. „Обезпредметяването“ ги въвежда в алегоричен режим на функциониране и е част от процеса на символично-строене. Тодоров деконструира материалната действителност, превръща я в знак за нещо друго, в символ на преживяванията и търсенията на модерната душа. В тази връзка ще посочим още два примера: фразата за кръста – „*ще ни закриля от черкези и кърджалии*“, от прото-„Зидари“ се деконкретизира до абстрактното словосъчетание „*ще ни дава упование*“ в „Зидари“. Сянката на Рада, която в първия вариант се проектира върху църковния зид, остава само в репликата на Христо „*сянката на Рада да гоня*“ – израз, който няма физически измерения. Редактирането е извървяло пътя от Кирил-Христовото „Под сянката на облака“ до Яворовото „Подир сенките на облаците“, от сетивно-визуалното внушение до метафизичната знаковост. Изтриването на „нагледа“, дематериализирането на „сянката“ е предпоставка за превръщането ѝ в символ, в абстрактна величина, който може да поема различни значения. И е както в Платонов смисъл – като отражение, проекция тук на неназовимата, изплъзваща се идеална същност, така и в юнгиански смисъл – като загуба на идентичност. Раздвоението е онагледено – Христо тръгва подир сянката, подир идеала, докато Дончо, отминаван от другите, се е превърнал в сянка на самия себе си, загубил същностното си Аз. Сянката се превръща в многопосочен символ и устойчив концепт в пиесите на драматурга.

---

<sup>14</sup> „*Волята за стил*“ е новият художествен принцип на европейския модернизъм, който С. Скитник огласява в статиите и театралните си бележки след войните. И драмите на Тодоров попадат именно под знака на това ново направление. „*Пиесата няма действие, няма може би и художествено изяснена идея, но има безспорно стил*“ – ще заяви критикът в своята театрална рецензия за втората пиеса на Тодоров „Самодива“, поставена на сцената на Народния театър през 1920 г. – Вж. Сирак Скитник. Постановката на „Самодива“. // *Златорог*, 1920, № 6, с. 649.

И в останалите драми на Тодоров сянката се явява ключов образ, символизиращ загубата на идентичността на героя. Символичната загуба на героя, превръщането му в *сянка* се свързва с метафоричния израз „*огравване на душата*“ – лайтмотив в Тодоровите пиеси и устойчива характеристика на героите – несретници и жертви на познатата ни от фолклора предопределеност в съдбата на Аза, скрита зад понятието „*орис*“. Изплъзването на опорните точки, върху които се изгражда идентичността, загубата на същностното *себе си*, се превръща в многозначен процес, на който се спираме в следващата част на изследването – в главата за модерната душа.

Макар и на финала на тази съпоставка нека посочим и един немаловажен факт, свързан с промяната в жанровата номинация на двете версии. Прото-„Зидари“ се определя като „трагедия“ в три действия, докато „Зидари“ е вече драма в четири действия – жанровата конкретизация на текста е отпаднала. Като разглежда ролята на паратекста в пиесите на Тодоров, театроведът Н. Йорданов отчита отказа на Тодоров от жанровите определения и други указващи по характер подробности, характерни за първите публикации на пиесите му, за сметка на по-общото определение *драми*, което се появява в последните редакции на драматическите му текстове и свидетелства за модернистичното съзнание на автора.<sup>15</sup>

## 5. Персонажите

Идеята на прегледа на системата на персонажите е без да се коментира детайлно парадигмата от възгледи и поведение, да се открият техните функции. Петко Тодоров наследява характерния

---

<sup>15</sup> В изследването си „Българската драма. Поглед от периферията на текста“ Н. Йорданов свързва процеса на редактиране с отпадане на жанровото наименование, което е знак за влагане на определен смисъл в използваното твърде общо понятие „драма“: „*Драма е модерното понятие, чрез него П. Тодоров категорично се самоидентифицира с определена естетика. Затова, въпреки че „Зидари“ и „Змейова сватба“ носят трагически мотиви, авторът отказва да ги именува като трагедии.*“ – Вж. Йорданов, Н. Българската драма. Поглед от периферията на текста. С., 2002, с. 115.



за романтизма принцип на антагонистични двойки (въведен и разработен в драматургията ни от Вазов): новаторът/традиционалистът, силният/слабият, деятелният/страдателният избор в типологията на своите драматически лица. Като задълбочава и по-детайлно диференцира тази типология с оглед движенията в модерната душа, писателят въвежда не само принципа на опозитивните двойки на протагонистите, но и принципа на сдвояване на персонажите. Всеки от основните протагонисти в пиесата има своя аналогов образ, както установяваме при сравнителния прочит между редакциите на „Зидари“ (принципът действа също във всяка една от пиесите). Авторът усложнява и разроява конфликтността чрез постоянно умножаване на противопоставянията.

В описанието на епизодичните и централните герои в двете редакции ще открием редица изменения, подчинени на очертавания основен принцип в многократната преработка на драматическия текст: отказа от социално-натуралистичните измерения на лицата и разработка (задълбочаване) на символната стойност на образите. Още повече, че ревизирането на стария драматургичен модел на традиционната драма на характерите и външното действие тук ще се случи именно през и чрез образа на новия драматически герой, който измества вниманието от обективацията на конфликта към неговата субективизация, към личностните преживявания.

Епизодичните персонажи в драмата (селяните в началото и в края, момите и момците, жените в IV действие) създават атмосферата в действието, като маркират духа на времето и мястото, настроенията в общността. В прото-„Зидари“ броят им е по-голям и са именувани. Те уплътняват и диференцират образа на колектива с нагледността на действията и поведението си. В последния вариант числеността им намалява. Историческите и персонални детайли са изчистени. Структурните промени и редуцирането на масовите сцени целят олекотяване и стилизиране на колективното тяло, изграждането на групов образ, на чийто фон да изпъкне драмата на индивидуалностите.

В последния вариант на пиесата самата зидарска общност присъства доста по-отчетливо. Без да са релефно индивидуализирани, зидарите са разпознаваеми. Имат свое отношение и

позиция към първостепенните персонажи и към случващото се. Снабдени са с кратки биографични щрихи. Иван е с млада булка и бебе, дъщерята на Михо е отвлечена и силом потурчена. Стойко не се разделя с шишето ракия. В „делякането“ между майстор Браино и уста Драган Стойко и Герги подхващат тезите на по-възрастния. Иван поддържа мнението на майстора и доразвива изказванията му. Михо не е в нито един от двата лагера. Ожесточението му към Рада може да се тълкува като лична травма от отвлечането и потурчването на дъщеря му. Тази профилираност на драматическите лица не променя усещането за типологическо сдвояване и групиране на зидарите около основните протагонистични двойки: Христо – Дончо (личностния конфликт) и майстор Браино – уста Драган (неговата колективна версия), и в същото време създава усещането за индивидуално присъствие и специфика на образите. От персонажната система на възрожденската драма (и историческите драми на Вазов) Тодоров наследява принципа на актантния дубльор (позиционен двойник), който съвпада най-често с удвоения персонаж (застъпващ идеологическите възгледи на основния протагонист). Актантен дубльор на Христо е и Рада, и майстор Браино (в качеството им на идеолози на Христовия проект). Схемата на зидарите се свежда до една разгърната опозиция, представявана от Браино и Драган, около които се групират всички останали герои.

Най-старият зидар Драган олицетворява занаята, а майстор Браино – творческата сила и енергия. Техните противоречия се снемат от двойката на индивидуалистите – всички виждат, че Браино е „дал преднина на Христо“, а Драган „взима страната на Дончо“. Знакова е семантиката, вложена в аналоговия образ на Христо – майстор Браино. Изразител на индивидуалистичната и креативна творческа нагласа, той не я вижда като противоположена, съперничаща си с ценностите на общността. Новаторството на Браино се вписва в свода на колективните стойности. Персонажът отразява един по-ранен етап в развитието на индивидуалистичния проект, който има просветителски, а не екзистенциален характер. Метонимичният образ на майстора е зидарският чук, от който не се отделя. И ако в първата версия на текста чукът „дрънчи“ в ръцете му, то в окончателният



вариант чукът вече „*nee*“. Трудът е намерил своята символична и поетична стойност, израз на свободното сърце и самопознания се Аз – във и чрез творчеството. Йовков ще ползва заложеното в образа на Брайно при майстора на каруци Сали Яшар (впрочем интертекстът Тодоров носи сериозен семантичен потенциал в образната система на цикъла „Старопланински легенди“).

Ако Христо и Брайно запълват лявата част от опозицията модерен – класически герой, уста Драган е тяхната противоположност, изразител на консервативното колективно съзнание. Той е пазителят, Буквата на Закона, който не се интересува от човешката съдба. Неговият образ е фаталистично натоварен с магическото единство между дело и слово. Думите му имат пророческа сила – те произвеждат действителност („*ах, тя твоята приказка*“ – ще възкликне Христо, почувствал фатическата сила на езика на стария майстор). Неслучайно в образа му ще се разгърне древният архетип на жреца и мага, хипнотично подчинил общността на своята воля – стародавния закон.

По-мекият негов вариант е старейшината на селото дядо Милко, който е Духът на Закона. Той отсъжда, напътства, подтиква, примирява и утешава. Името му е изнесено в началото на ремарките, което му предоставя не само водещо място сред образите на колектива, но го превръща и в страна на водещия конфликт в драмата<sup>16</sup>. Героят се вписва в архетипа на мъдрия старец, използван от Тодоров в повечето пиеси. Асоциира се с образа на бащата, който регулира отношенията в общността. *Мил и драг* трябва да е Законът за колектива, но събитията в „Зидари“ внушават обратното – историческата му изчерпаност и несъстоятелност. С развитието на действието старейшината губи и влиянието, и физическата си сила. От знак за авторитетността на традицията патерицата се превръща в протеза, в метонимичен израз на разпада на колективната идентичност. На финала дядо Милко ще обобщи деструктивните процеси в

---

<sup>16</sup> Пак там, с. 116. Наблюденията на Йорданов за подредбата на драматическите лица в „Зидари“ (дядо Милко и майстор Брайно са изведени преди представителите на любовния триъгълник) само потвърждава тезата, че истинският конфликт в пиесата не е съсредоточен в любовния триъгълник.

колектива, като въведе проблема за разминаванията между очакванията и реалността, между вложените надежди и полученият резултат. Негова е обобщаващата констатация „Вместо да ни сбере тази черква, тя ти разпилява!“ Старейшината носи и дълбоко (лично) преживява драмата на ценностния разпад на традицията, неслучайно той търси милост (заложената асоциация в името) от напускащия, отродения бунтар Христо.

В разправията между зидарите противопоставянето Христо – Дончо има съществено място: „те подмесиха кавгата“. Двата са енергийните носители на конфликта. Те олицетворяват двойствената проявеност на модерния герой на П. Тодоров – силата и слабостта, нищепанската устремност и монолитност на Аза и драмата на несретничеството и личностния разпад. Според Милена Кирова и двата образа придобиват значение само един чрез друг. Техният символен ресурс е в огледалната им противопоставеност, в антагонистичната им диспозираност.<sup>17</sup>

В прото-„Зидари“ противопоставянето между Христо и Дончо има социални измерения: сиракът срещу богатския син, което активира популярния приказно-вълшебен архетип. В модерната притча на Тодоров опозиционната противопоставеност се разраства и включва не само социално-иерархични, но и личностни противопоставяния, свързани с индивидуалните качества на Аза и тяхната проява в общността. Христо е доказалият себе си герой, водачът на общността по призвание, извоювал слава и чест благодарение на собствените си качества, докато Дончо се позовава на традицията, на авторитета на рода. Вертикалното разделение на героите противопоставя човека с корени на човека без корени. Тази основна опозиция ще се превърне в устойчив елемент от фабулата на всяка една от Тодоровите пиеси и ще намери своето онагледяване в пространственото разположение, психологията и езика на протагонистите. Христо е „чужденецът“, положен отвън спрямо общността – позиция, която му дава съвсем различна гледна точка към събитията в колектива. Неговото различие е пространствено и ценностно маркирано. Той е горнянин, отрасъл в Биляркината

---

<sup>17</sup> Кирова, М. Идейното новаторство на П. Тодоров в драмата „Зидари“. // *Език и литература*, 1987, № 2, с. 48–55.



махала (тайнствен и магически топос) сирак, няма две керемиди над главата си. С егоцентрична гордост героят постоянно изтъква различието си (съзнание за надмощие и сила) от другите. Той единствен от героите подчертава – „*Аз не се боя от разпрати!...*“ Христо се възприема като ученик на Браино – „*дето ме учеше с нова вяра чук да държа*“, но е следващият етап в развитието на индивидуалистичната идея. Според гледната точка на Дончо (отхвърления от своите) местата им са разменени. „*Сирак съм аз... той не е сирак*“. В текста на драмата героят е със съзнание за социално отговорната си роля: „*Ти ме знаеш от какъв корен аз съм издънка...*“ Тази наследствена и морална обвързаност на героя с другите, с общността и колектива е подчертана и от Христо на два пъти. Например, когато казва за Дончо: „*Прави думата си тежка*“, „*тежък човек*“. В противовес на него Христо е с вдигната глава, устремен нагоре: „*Като орли ще кацнем на Глогинкова могила*“, „*Като кацна аз отгоре на скалите*“. Образният паралелизъм с фигурата на орела се натрапва на вниманието през цялото второ действие и потвърждава надпоставеността на героя. За него Дончо казва на Рада: „*Топола сянка не прави*“, с което препотвърждава отделянето и отчуждението на Христо от останалите. Флоралният код свързва протагониста с индивидуалистичната философия и отчуждението му от света. Героят притежава познанието на човека-отвън, който мери с друга мяра нещата.

Предполага се, че Христо и Дончо в противопоставянето си ще препотвърждават колективните очаквания. Всъщност Христо реализира ролята си на водач и спасител на колектива от външната опасност, като в подбудите му да оглави дружината и да се жертва безразсъдно се долавят разнородни мотиви, за които текстът загатва. (Например немалка е дозата на личностна амбиция да докаже на себе си и другите окончателното си превъзходство над Дончо: „*Аз ще славя дядо Дончова слава този път.*“) Така в образа му парадоксално се пресичат два противоположни импулса – на защитник на общността, от която всъщност се е отрекъл, и егоцентричният порив по себедоказване и поредно изтъкване на личното си превъзходство над *владетеля по право*. В очите на колектива Христо е всепризнатия водач и герой („*Без него тази черква пак със земята равна щеше да стане*“), докато



Дончо, който постоянно се позовава на авторитета на общността, всъщност предава колективната кауза.

Образите на двамата протагонисти (огледално асиметрични) се развиват в противоположни посоки и взривяват първоначалните очаквания. И в очите на общността Дончо става *юва* – човек без постоянно свърталище и работа<sup>18</sup>. Макар и отхвърлен от общността, на финала героят отново се съизмерва с другите, вижда се чрез тях („...*защо шушукат зад гърба ми?*“, „...*искаш да ме отлъчиш...*“). Той е Тодоровият несретник, който не успява да скъса пъпната си връв с общността. Христо окончателно напуска колектива, от който отдавна се е отчуждил, и повтаря почти дословно встъпителните си реплики: „*Никого нямам, никого не ща...*“ И двамата персонажи са проекция на модерния герой индивидуалист, чиито действия са изява на лични амбиции и страсти. Трагическата вина съпътства проявите и постъпките им в различна степен, защото и двамата поставят личното си благо над колективното благополучие.

Рада – най-личната девойка в общността, е ключовият образ в любовния триъгълник и централен персонаж в разгърнатия сюжет за вграждането. Необикновената ѝ съдба е загатната още в списъка на действащите лица, тъй като от женските персонажи единствено тя е именувана. Образът ѝ е пресечна точка на колективните и индивидуални стремежи. Рада символизира радостта (етимологията на името), красотата и свободолюбието, които провокират естетическото и етическо чувство на общността. В образа ѝ е разгърнат фолклорният мотив за прокобата, която съпътства *белязаните* Тодорови герои. За нея Драган припомня фатализма на думите, познат ни от изказванията на старите за Ралица в Славейковата поема: „*Ама няма на добро да я изкара тази хубост, както и Христо*“. За семантиката на образа от по-голямо значение са оценките на зидарите, въведени чрез монтажния принцип на гледните точки, отколкото самото поведение на героинята и многократно заявените ѝ чувства към Христо. За Драган красотата ѝ е отклонение от реда и нормите, по които живее общността, тя е опасна и мястото ѝ е в манастира.

---

<sup>18</sup> Вж. Илчев, Ст. и др. Речник на редките, остарели и диалектни думи в литературата ни от XIX и XX в. С., 1974, с. 583.



За майстор Браино естетическото чувство е проверка за моралната същност на Аза: „Който няма сърце за хубост, той и господ да не познава в този свят“. Образът ѝ се заплита не само в индивидуалния, но и в социалния конфликт. Героинята присъства като обект на желание в рамките на любовния триъгълник, но и като знаков образ в миросгледния дебат между двамата майстори Драган и Браино. За единия е идеалната жертва, а според другия – първата венчана в новата черква. Образът ѝ се превръща в ключово звено от разгръщането на мотива за жертвоприношението. Така Рада е въввлечена в разнородна по характер конфликтност.

## 6. Диалозите

Драматическият диалог формално предполага наличието най-малко на две драматически лица, среща на две гледни точки. Според П. Сонди „Абсолютното господство на диалога, т.е. на междучовешкия изказ в драмата, отразява факта, че тя се състои само от възпроизвеждането на междучовешки отношения.“<sup>19</sup> Новата драма показва кризата в отношенията, а с това проблематизира и начините на тяхното проявяване – диалозите. Модерната драма поставя в своя център субективните преживявания на Аза, интериоризира конфликтите и с това променя комуникативната ситуация в драмата. Диалогът се разпада в серия от монолози, езикът се превръща в ненадеждно средство за израз на вътрешните състояния, на менталността и емоциите на душата.

Говоренето (словесно действие) е основно изразно средство в драмата. В текста на „Зидари“ речта на персонажите не ги прави характери, защото разкрива по-малко психология и повече идеология.

Едно аритметично представяне като брой реплики подрежда персонажите така: Христо – 121 реплики, Дончо – 121, Рада – 113, Драган – 101, Милко – 88, Браино – 80. Разбира се, присъствието на героя се реализира не само чрез автентичната му реч, но и когато говорят за него, а и когато говорят вместо него.

---

<sup>19</sup> Сонди, П. Теория на модерната драма. С., 1990, с. 21.

Последният вариант е доста често срещан в пиесите и характеризира поведението на т.нар. сдвоени персонажи. В срещата на извора между Рада и Дончо героинята говори за Христо (в негово отсъствие) като пример за личност, изградила сама себе си без протезите на традицията. Тя се превръща в идеолог на индивидуализма и по този начин пародира поведението на девойката, фиксирано във фолклорния мотив: даване на китка и напиване на менци на извора. За безпримерната храброст на Христо разказва момъкът от дружината, излязъл от битката. Много често в репликите на Брайно разпознаваме Христовата индивидуалистична философия и гордост, а и не се съмняваме, че Христо би изрекъл всичко, което в негово отсъствие говори Брайно. Суплетивните герои мултиплицират позициите на основния протагонист. Единствено Дончо не е умножен и това усилва трагичната му самота и слабост.

В „Зидари“ Тодоров разрушава и стандартната драматична комуникация, преимуществено съставена от диалози и монолози. Персонажите не прибегват до монолози. Доминират разговорите с повече от двама участници. Интересно е, че това съвсем не са разгорещени полемики с философско-публицистичен или битов характер, които да предполагат висок емоционален градус, а най-често се явяват псевдоспорове, с досада окачествявани от героите като *приказки и разprávии*:

Дончо:

– *Не ми е сега до разprávии...*

– *...мене ми дотегна да се карам от сутрин до вечер...*

Брайно:

– *Ушите ми слин хванаха... Няма сега до утре тука да се разправяме...*

– *И ний още не можем да се наприказваме...*

– *Стига разprávии...*

Христо:

– *Стига си чел...*

Иван:

– *Стига си приказвал тогава...*

Герги:

– *Какво ще си хабим приказките...*



Рада:

– ...сита ми е душата на крамоли и разправии...

Милко:

– Гръмна ми главата все твоите да разправят...

И така нататък.

Травестирането на комуникативната ситуация до разправия, до най-обикновено махленско говорене, дърдорене, показва инфлацията на драматическата реч, способността ѝ да произвежда по-високи послания. И в същото време националнопрестижните и високи теми за рода и вярата неочаквано се сгромолясват, пропадат и се размиват в безцелността и хаоса на разправията.

Налице е така често изобразяваната в модерната драма *комуникативна деструкция* – когато всички говорят и всеки чува само себе си. Диалогът се разпада на преплитащи се или паралелни монолози. Няма чуваемост/разбиране и отношение към събеседника. Дори в разговора между Христо и Рада на извора има твърде малко интимност и споделимост на преживяванията. Диалогът им прилича по-скоро на *ария* на младия зидар, отколкото на любовен *дует*. С нарастващо увлечение протагонистът „наддумва“ изгората си, докато я доведе до пълно отчаяние и сълзи. И в другите пиеси на Тодоров героите с особена безсърдечност издевателстват тъкмо над решенията да ги чуят, над можещите да ги разберат, като предизвикателно ги заливат с всичко, което се е насъбрало в душите им. Показателни в това отношение са диалозите между Дойновица и Стилян, баба Петкана и Стилян, Андроница и Никола, Никола и Боряна, Славовица и Цена, Стефана и Милка.

Разноречието и нечуваемостта между персонажите получават своеобразна оркестрация в драматически ситуации на разговор с множество участници. Ето пример за монтаж на два паралелни диалога:

Драган (най-старият зидар, побелял човек, с уверена приказка. Доближава се малко гневен към Рада) *Все за хаджи Славовата, все за тая стават всички крамоли тука! Не остави тя момък на мира в селото!*



Рада (дига рамена, малко смутена пред множеството):  
*Че какво аз...*

Дядо Милко (в същото време с няколко зидари, струпани около Донча) *Тебе, Дончо, не те ли е срам?*

Драган (който с други няколко зидари, струпани около Рада, гледа я в очите и клати сърдито глава). *Какво ли – какво!*

Дядо Милко (продължава, към Дончо) *Кое име носиш? Дядо ти ни е довел тука от полето, закътал ни е родът – сега искаме неговото дело да закрепим с черква, ти си дошъл да се биеш!*

Драган (също продължава, обърнат към Рада) *Таквизи като тебе, дето са само за свади – едно време им мяха черната качулка на главата, че – в манастиря.*

Стойко (зидар, хванал вече да побелява, все припрян без шише ракия в пояс не ходи) *В манастиря! Там им е мястото!*

Драган: *Няма тука цял род да си остави черквата за твоите черни очи!*

Герги (хванал вече да побелява зидар, като дърпа Драгана) *Остави я, уста Драгане. За тази! За черните и очи! Да не бяха се яли за нея, от отзарана да сме покрили и забравили.*

Драган (към Рада) *Какво ме гледаш!*

Много често репликите на персонажите остават недовършени, *говоренето се прекъсва, пресича*, което води до незавършеност на посланието, до създаване на напрежение между участниците в комуникативната ситуация, до възникване на ребуси и загадки („речта на майстора прекъсва дядо Милко“, „Драган – от скелето, като пресича старейшината“).

Тодоров използва и една друга стратегия в драматическия си разказ – забулването в тайна на ключови моменти от общуването между героите, предопределили по-нататъшния развой на събитията. *Премълчаването* се превръща в сериозен похват на драматическия дискурс. В трето действие на „Зидари“ решаващата среща между майстор Брайно и уста Драган, непосредствено преди вграждането, е обвита в мълчание. Какво са си казали



двамата? Другите зидари имат неясното усещане, че тогава се сключва неогласен договор между двамата противници и се взима решението за жертвоприношението. След разговора между двамата майстор Брайно хвърля чука, а уста Драган дава ход на древния ритуал, който вече няма противници.

Разговорите между зидарите не са скандали, нито даже спорове, защото липсва изведен конфликтен проблем, около който да се сблъскат и отстояват противоположни тези. За героите това са ежби, крамоли, караници, пейоративната лексика омаловажава говоренето, окачествява го като дребнотемие и проблематизира централната тема на разговорите – за рода и вярата. Дядо Милко обобщава: „*ядем си главите*“. Най-често използваното определение за споровете и диалозите е „*разправии*“.

За какво всъщност не могат да се наприказват драматическите герои? Защото те приказват, че има именно разправии. Така както сирените в „Одисея“ пеят за едно-единствено нещо – че пеят песен<sup>20</sup>, така и Тодоровите зидари *се разправят, че се разправят*. Едва ли е необходимо да отдаваме прекомерно значение на този факт, доколкото на песента и кавгата като речеви жанрове (по терминологията на Бахтин) е присъща известна автотеличност. За да продължава разправията, са нужни взаимни констатации за нейната ненужност („*стига сме се разправяли*“) и взаимни упреци в нейното подклаждане („*пак подхващаш*“). Така приказките ескалират („*аз няма да приказвам, ама...*“). Заявеното желание да се спре с разправията се възприема като нежелание да бъдем чути, т.е. разбрани: „*Думай каквото щеш, те пак своята знаят*“, „*ти никога не си ме чул*“ и т.н. Много често речевите намерения остават намерения, защото са предговорени от твърденията: „*приказките са излишни, ама да се разберем веднъж...*“.

В разсъжденията си относно необяснимата неговорчивост на зидарите Л. Тенев стига до действието на някаква „*иррационална сила*“ (мнение не по различно от това на майстор Брайно: „*Нашите неразбории и господ от небето да слезе, не може ги проумя*“). Само частично вярно ще бъде обяснението и с нашенската народопсихология (каквато изразяват чрез репликите си дядо Милко и момъкът в IV действие).

<sup>20</sup> Вж. Тодоров, Цв. Поетика на прозата, С., 1985, с. 134.



Нека и ние се вслушахме *какво казват* зидарите и *как говорят*.

„Без вяра нищо не върви в *тоя свят*“ – казва Михо.

„Вярата няма темел в *сърцата им*, те искат темел на земята да и закрепят“ – казва Драган.

„Няма ли *той господ* в душата си, не вярва ли сам в своята работа, да хвърля по – скоро чук и да бяга“ – казва Брайно.

„Не откъснете ли от *сърце*, – казах ви го и пак повтарям – *камък на камък* няма да видите!“ – пак Драган.

*Вярата и сърцето* се превръщат в ключови теми. Сякаш всички говорят едно и също нещо. Откъде тогава произтичат неразбирането и разправиите в текста. Пример за различие са тезата на Драган за враждането и будещият първоначално логическо недоумение отговор на майстор Брайно:

Драган: *То си е закон* зидарски от *памтивека*. Жертвата е *изпитание от бога*: *тя сбира, примирява, сплотява*. Тя *крепи темел и сгради*.

Брайно: *Не знам аз закон* *такъвзи*. *Каквото са заложили в душата ми бащи и деди*, *него ще откъсна от помислите си и ще го издигна!*

Двете твърдения, имащи дори сходен синтаксис, отвеждат към сърцевината на различията по проблема за *вярата*. Миналото (на което и двамата се позовават) носи различна семантика (има различен ресурс). За Драган то е *закон* от *памтивека*, докато за Брайно е *вложеното от предците в душата*. Ясно е, че в репликата на майстора незнаенето има смисъл на непризнаване. В същата пиеса Христо казва: „*Не познавам ни рода, ни вярата ви*“, „*Никого не ща да знам*“. И в другите пиеси на Петко Тодоров да *познаваш* нещо и някого означава да си съгласен, да постигнеш разбирателство. Познаването е натоварено с нееднородна знаковост и често функционира във философски смисъл. В редица случаи познаването е висша ценност за Аза, придобиване на нова идентичност (себепреодоляване при Страхил, превръщане на каменното сърце в човешко при



Змея)<sup>21</sup>, *непознаването* е отчуждение, граничещо със загубата на себе си, с презрение („*Не познавам такъвзи хлапашки народ*“ – чорбаджи Петко, „Първите“).

В репликите между Драган и Брайно *законът* и *душата* се срещат, но не се познават. Законът е нормативно предписващ и санкциониращ постулат. Единствено правилно е правилото. Индивидът трябва да го следва, да му се подчинява безпрекословно. За Драган сърцето трябва да спазва закона, да бие в неговия ритъм (и затова жертвата „*от сърцето трябва да се откъсне*“). За Брайно сърцето има *свой* ритъм и него трябва да чуваме и следваме. Сърцето е законът.

Законът на общността като обективна външна принуда предписва враждане. Законът като субективно съкровено желание („*помислите*“) на душата е *въплътяване*. Сградата е самата душа.

Когато на два пъти майстор Брайно уточнява мястото на Бога (в душата), дали прави нещо по-различно от буквално цитиране на Ботевия лирически герой: „...*а ти, що си в мене, божже – мен в сърцето и в душата...*“

„*Няма ли той господ в душата си, не вярва ли сам в своята работа, да хвърля по-скоро чук и да бяга.*“ Тук второто подчинено изречение (*вярва ли сам в своята работа*) е обясняваща тавтология на първото, т.е. да имаш Господ в душата си, значи да вярваш в себе си и целите си. Ботевият бог в душата – това е автентичната вяра, противопоставена на формалната, институционализираната, манипулативната. При Брайно богът в душата е единственият – това е вярата в себе си, самоуверенността.

---

<sup>21</sup> Процесите на *познаването/проглеждането* при Страхил войвода и Змея Горянин се осъществяват по един механизъм, но носят противоположна знаковост. Страхил преодолява човешките си вериги и обвързаности, за да се унесе в приказките на Балкана и да постигне висшето прозрение – епифанията „*край хайдушки извор самичък*“, докато Змеят познава себе си, след като любовта превръща каменното му сърце в човешко и той е готов *да се приобщи отново към света*. Интересен в тази посока е първоначалният план на Тодоров за финал на един ранен вариант на пиесата „Змейово либе“, в който Змеят и роднините на Цена след преодоляването на различни опасности се разбират помежду си и всички заедно сядат на трапезата „да ядат примирени“ (вж. Тодоров, П. Ю. Цит. съч. Т. 2, с. 370). Пиесите предлагат два противоположни пътя на себенамиране и себепознаване.





Това освобождаване на Аза от колективния идентификационен модел напомня Славейковите „Химни за смъртта на свръхчовека“:

*Но ний живеем в целите на Бога,  
като живеем в нашата си цел.*

Драматическият текст ползва разпознаваеми престижни клишета (Библия, фолклор, Славейков-баща, Ботев, Вазов), но ги въвежда в различни контексти, създавайки нова естетико-идеологическа система. Ето как се префункционализира Вазовата формула „пораснало сърце“ („сърце порасло и за кръст готово“). Старейшината дядо Милко твърди: ако расте църквата, и сърцето пораста. Майстор Браино е убеден, че без пораснало сърце не може да порасте и църквата. Вазовият израз е от двете страни на дебата – вярата като резултат срещу вярата като основание, насадената вяра срещу иманентно присъщата на свободната личност.

Така неразбориите и неразбирателството в комуникативната система на пиесата са част от новия естетически проект на писателя, важен инструмент, свързан с деконструирането на старата символика, със смисловата многозначност на прозрачни в миналото националнофилософски величини и понятия.

## 7. Езици на различието

*Запрян в своята килия от законите и общите понятия на простите смъртни – той чува потайния глас... и при все това той е безсилен да се отзове на призиванието си.<sup>22</sup>*

П. Ю. Тодоров

### 7.1. Езикът на общността

За общността нещата от живота са извечно подредени и ясни. Затова тя говори констативно и инструктивно или съчетава и двете модалности. Разбира се, езика на общността ползват всички. И зидарите, и селяните около дядо Милко, и момците. В пиесите на Тодоров се наблюдава характерна реципрочност

---

<sup>22</sup> Тодоров. П. Ю. Цит. съч. Т. 3. Статии. С., 1980, с. 193.



между възрастта на героя и използвания от него език – оказва се, че колкото по-побелял е един персонаж, толкова по-автентично излъчва особеностите на този език. Основни представители на традицията и нормата са дядо Милко и уста Драган. На старейшината най-подхожда да назове язвите в общността и да ги определи като братоубийствен конфликт (Каин – Авел): „*Защо ти е избалакано тъй дълбоко окото? – Брат ми го избалака!*“; „*Когато господ иска от корен да погуби един народ, той го настървява един на друг, един другого да не познават.*“ Речитативът на Драган, с който ще осъществи „*закона от памтивека*“, е съвсем в старозаветен стил: „*Трябва да се обърнем към него и да кажем: ти си Бог наш и упование! познахме твоята сила. Ние се връщаме към тебе. Ето жертвата, откъсната от нашите сърца... ние вярваме и се молим, простри десница над нас!*...“

Общността се възпроизвежда във и чрез паремии. Нейният словесен ресурс е отработеното от традицията. Тя говори апофегматично – пословици, поговорки, притчи. Те са устният носител на мъдростта, нейната библиотека и по-точно частта ѝ, вместена в рубриката „*полезни и практични съвети*“<sup>23</sup>. Сентенциозната мъдрост (фиксираният опит) обикновено се съпровожда от вметнати изрази – *както е казано, тъй разправят*, и легитимиращи пояснения от типа *така е редно, като хората, така трябва* и пр., което препраща към свода от натрупаното знание, мъдрост и опит на миналото.

За общността е важно съществуващият ред да бъде съхранен (чорбаджи Петко от „*Първите*“ ще възкликне недоумяващо: „*Какъв ще е този ред, дето ще се сменя постоянно!*“); отделният неин член да върви в коловоза, да има стабилна социална роля, да не изпадне „*вън света*“. Драган припомня на майстора: „*Нали с дядя Милка юздите на всички да слагате*“. Старейшината съветва и упреква: „*Стари, не отивайте по ума на младите*“, „*Ти не трябва подир никого да тичаш*“ (към Рада); „*Стига все тебе съм гледал да се пречиш юва из село!*“ (за Дончо).

Това е езикът на колективните представи. Ще посочим няколко негови характеристики.

---

<sup>23</sup> Както е при днешните наръчници – как да се държим в обществото, как да успеем, да забогатеем, да бъдем здрави, щастливи и т.н.



Първо, той е разбираем за всички. Дядо Милко произнася ключовата за идеологията на колективното реплика: „Клепалото клепе еднакво за всички“.

Второ, той е унифициращ, обезличаващ. Отново старейшината ще претопи индивидуалните различия в общото: „Няма мое-твое. Всички сме за род и вяра“; „Няма Христо, няма Брайно – клепалото клепе еднакво за всички“.

Трето, който го владее по-добре, по-успешно въздейства на другите. Накрая става това, за което настоява Драган, защото вграждането е внедрено разбиране. Така мислят и останалите:

*Дончо: Ще легна жив да ме вградят в нея, душата ми темел да стане.*

*Герги: Много зидари ще си намерят гроба под нейните развалини.*

*Стойко: Ний ще легнем, да ѝ закрепим темеля най-подир...*

Четвърто, изразяващият колективната представа се инперсонализира и затова никой не назовава на финала уста Драган като виновник за случилото се (инициатор на вграждането) – грехът е върху всички.

Пето, езикът на колективните представи създава авторитети:

*Михо: Знае уста Драган, като каже приказка, срещу нея не можеш и гъкна... Каквото рече, туй ще сторши...*

В тази връзка е любопитна „грешката“ на Дончо, когато споделя, че не му остава друго, освен да се обеси („Аз си бях тръгнал самичък – там на върбата... Преди ме провождаше уста Драган, сега аз самичък...“). Всъщност няколко дена по-рано не Драган, а Герги е този, който с безразличие, почти жестокосърдечно му подхвърля: „Като не ти се свиди, иди се обеси, ей там на върбата“. Кое то насочва към поредната особеност на езика на общността:

Шесто, той подменя действителността, митологизира я. Вграждането конотира възвисяващо образа на Рада, сакрализира го:



Христо: *Като агне чиста...*

Дядо Милко: *Чиста и кротка (ниско). Нали таквази трябва да бъде жертвата...*

Всъщност в разговорите си с Дончо Рада се държи твърде подигравателно, съвсем неангелски, дори загатва за „тъмното“ и прекомерното в душата си. Героинята е сред най-активните персонажи – решителна, дръзка, всичко друго, но не и кротка. Самият дядо Милко е констатирал: „Я, гледай, дебела глава. Отворила уста, ще се удави в приказки.“

Седмо, който говори друг език, не се вписва в горните характеристики и избира да остане неразбран.

## 7.2. Символният език на индивидуалистите

Без да е индивидуализиран, езикът на индивидуалистите достатъчно се различава от този на общността. Нейните обичайни изразни средства не ги удовлетворяват. За тях въобразяемото е по-истинско от действителното. Техният език е ориентиран не толкова към станалото и ставащото, а към бъдното. Това е езикът на „бляновете“ и мечтите.

В него доминират футурни форми за желаня и намерения. Най-важното за тях е да изразят това, което носят в себе си, в душите си (прекомерно и опасно от гледна точка на общността). Стремешът към символизиране идва от невъзможността на душата да се изказва с думите, с които до този момент е било описвано състоянието на нещата (външния свят). Затова индивидуалистите се отказват от словесния ресурс на общността. Те не обичат приказките, излишните думи, създадени да обслужват профанното битие. Този отказ от думите на колектива, в техния прозрачен и общосподелим смисъл, проблематизира и принадлежността на героите към колектива (Христо, Рада).

Словото на майстор Браино не се определя от общността като приказване. То получава друг статус:

Герги: *Той, майстора, от вчера сякаш бълнува – не приказва.*

Драган: *И-их, като захванеш, сякаш по книга четеш!*

За да не виним героите в предубеденост, ето една извадка от тази чужда за общността, книжна, неразбираема реч<sup>24</sup> на Брайно: „Аз ще си гледам черквата. Със спокойни или разтреперани ръце ще нареждам камъните, ще ги нареждам пак! Като слово на поличба нека е нейният зид – и тези, които идат след нас, да четат патилата на рода си и вярата му в себе – и да се калят в тях!“

Като оспорват или трансформират колективните словесни формули (фолклорни, библейски и прочие клишета), Брайно и Христо градят свои.

В духа на казаното за сянката майстор Брайно използва нейния образ без оглед на зададените географски реалности: „Когато над ръта слънцето клюмне на заход, сянката на кръста трябва да се простре горе от черква над селото.“ (А селото се вдига по рида над черквата и това няма как да стане според законите на обективната логика.) В случая е важна символната идея за отражението (сянката) на кръста, който ще покрие и покровителства селото в здрачните часовете на прехода.

На какво стъпва и как се постига символният език на индивидуалистите, ще покажем чрез два примера.

В народните песни красотата на девойката е сравнявана със слънцето: момата грее като слънце – най-вече чрез използване на отрицателното сравнение „не ми било ясно слънце, най ми била...“. В „Ралица“ Пенчо Славейков заема фолклорния образ в по-омекотен вариант („като че слънце грееше“) и интериоризира светлината в психологически аспект. В „Зидари“ Христо е радикално метафоричен, когато съобщава на Рада, че ѝ е поръчал пендара за венчавката: „Като я окачиш на шия, като слънце ще светне. Две слънца ще ме гроят – да разпръснат този прах, дето са дигнали пред очите ми майстори и зидари!“ Златото е въплътена светлина.<sup>25</sup> В четвърто действие Рада е наречена „слънцето

---

<sup>24</sup> Основните упреци за изкуствеността на езика на героите индивидуалисти (неестествен, книжен, философски и т.н.) Тодоров получава именно заради тази особеност на персоналното слово, заредено със смислови послания, непонятни за другите.

<sup>25</sup> Вж. Аверинцев, С. Златото в символиката на ранновизантийската литература. // Аверинцев, С. Ранновизантийската литература. Традиции и поезика. С., 2000, с. 429–454.



на живота“ – в реплика, която подчертава насилственото отнемане на светлината. Героят апликира образа (слънце върху слънце) и така усилва символната му природа.

Като централен образ черквата закономерно има най-много контекстови синоними. Те образуват своеобразна вертикално конструирана ценностна скала. В движението надолу Брайно използва стилистично неутралното „сграда“ и негативното „робски градеж“; „дупка“ е наричана по различно време от Брайно, Рада, Михо, Христо; Христо в IV действие е категоричен, че това не е черква, а „гроб“, „гробница под земята“. В противоположното ценностно движение нагоре дядо Милко употребява „дом Божий“. Само Брайно и Христо използват висока лексика – „храм“, и то за възможната, но непостроена черква. В тази скала една реплика на Брайно е истинска семантична провокация: „...не само черкви да гради – за по-светла черква е роден той!“ Според това изречение черквата (по-светлата черква) не е вече черква. Определението променя определяемото, дебуквализира го. Църквата се превръща в знак за друга съдба, в белег на водаческа мисия в друг свят и ред. (Неслучайно душата храм е обикнат образ от символистите.)

В тази връзка развълнуваните и останали неразбрани думи на Брайно, че ще нарежда камъните така, та зидът да бъде като слово, вещаещо, пророческо слово, са илюстрация на процеса на „раз-въплътяване“, в който сътвореното става книга, от която четем (срв. средновековното схващане за сътворения свят като книга: „*omnis mundi creatura quasi liber et pictura nobis est et speculum*“ – всяко творение в света е сякаш книга и картина за нас, и огледало). Символът се ражда, като се използват тези залежи в познатото, авторитетните и излишни думи, които се откъсват от материалния си референт и се превръщат в огледало на душата.

Затова във финалната реплика на Христо камъните пазят Еклисиастовото си „събиране“, носят евангелската си „строителност“ („...и на този камък ще съградя църквата Си“ – Мат. 16:17), но имат единствено метафизична тежест: „Самичък ще тръгна по света, сянката на Рада да гоня. Камъни отвред ще сбера и тя ще ме научи как с вяра в себе си черква да дигна, нова черква, моя черква!“



Мястото на новата черква, градена с такива нематериални „камъни отвред“, е в душата на героя, всъщност е самата Душа – солипсизъм, познат ни от Яворовата „Песен на песента ми“:

*И ей ме днес: погледай, връх е – самота.  
И ти се върна, моя красота!  
Че няма зло, страдание, живот  
вън от сърцето ми – кивот,  
където пепелта лежи  
на всички истини-лъжи.  
Че няма дух и няма вещь  
вън от гърдите мои – нещ  
на живия вселенен плам,  
на цялата вселена храм.*

Петко Годоров ще „олекоти“ камъните от Вазовата „Грамада“, за да могат символистите да градят с тях чертози и замъци, и едва постсимволистичният Далчев ще ги върне към бездушната им вещна вечност.

## 8. Между думите и нещата

Между думите и нещата в драматургичния текст текат различни процеси. Вече показахме как декоративността въвежда вещите в алегоричен режим, как символостроенето е свързано с обезпредметяването. Нека обърнем внимание и върху обратното движение – развенчаването, компрометирането, „умъртвяването“ на традиционните символи и превръщането им в нещо друго.

В препоръките си към драматурзите Чехов обръща внимание на функционалността на предметите. Ако в първо действие има пушка, то до края на пиесата тя непременно трябва да гръмне.

Пушката в „Зидари“ се появява във II действие. Това е „дядова Дончова кавал“ – пушката на славния основател и пазител на рода, символен знак на честта и волята, на славата и мощта на колектива. Тя запазва своя символен капитал, но сменя притежателя си – от законния наследник – на избраника. Пушката



„проработва“ извън сцената. Чрез нея Христо доказва своята изключителност в боя срещу кърджалиите, спасява общността и препотвърждава ценността на своето над чуждото. Героят завоюва с нея и чрез нея ореола на истинския водач на общността – по призвание и качества. Като се отказва от нея, Дончо се отказва от себе си и от корените си, за да се превърне в предател и юва.

Чукът в пиесата значи нещо повече от занаятчийски инструмент и неговата символика е прозрачна за всички в „Зидари“. Дядо Милко казва на селяните в началото: *„Като дигне чук майстор Браино – чукът пее, камъка отдолу му отпява. Жива песен, в сърце ти вярва да насади.“* Чукът се свързва с творчеството, със свободната самоизява на Аза, с вдъхновението, което идва от сърцето. Майстор Браино радикално го противопоставя на излишните думи: *„С приказки не се изказва туй, що аз искам тука да направя. Чукът! – с него ще издигна храм, в който всички да сбера и примиря.“* Така овещественото слово – труд, се противопоставя на празното слово – приказките на общността. Преди да влезе в черквата с Драган, Браино представя магическото единство на чука и зидаря: *„Който е зидар, като хване чука, всичко забравя. По-скоро душата му ще отделят от него, отколкото чука от ръката му.“* Чукът и душата са неразделими величини в личността на зидаря. Малко след разговора майсторът извършва едно много важно смислово действие – захвърля чука през зида на черквата (или образно казано, префункционализира го, като го оставя за социални употреби). И след този съзнателен отказ изрича причината за несъгласията си – *„до ще време – друг ще го подеме. Той да гради черкви, каквито трябва и както подoba!“* Така от зидарски инструмент чукът се превръща в магическа реликва, боговдъхновен символ, който трябва да обслужва по-високите цели на битието.

Апологията на Браино за чудодейната сила на зидарския инструмент (в която чукът се справя дори с природните стихии – овладява и подчинява вода и огън) е заменена от прагматичната заповед на Драган (*„вземайте чуковете и да си сядат всеки на мястото“*). Думите на майстора явно не стигат сърцата и умовете на зидарите. Символите му в най-добрия случай се разбират като алегии или съвсем буквално.





Брайно. *Аз виждам вече сградата издигната и натъпкана със свят.*

Михо. *Де я виждаш?*

Брайно. *Тук, пред очите си!*

*Тоягата.* Ремарките в началото на първо действие при въвеждането на дядо Милко внимателно сочат, че старейшината е „*държалив, прибран и пъргав старец, с тояга в ръка, но на тоягата още не се подпира*“. Тоягата в началото няма други функции – тя е маркер на властта и авторитета на колективния водач. Тоягата (гегата) е атрибут на вождя и основателя, на предводителя на общността (Аврам, Яков), тя е белег на жреца и законодателя (Мойсей). Жезълът, скиптърът (царствени или жречески регалии) са всъщност декоративни тояги.

В средата на пиесата Драган посочва една от материалните функции на тоягата – и така свива алегоричното ѝ значение: „*Дядо Милко, тази тояга за хубост ли я държиш в ръка?*“

При встъпителните ремарки към последното действие на драмата тоягата се появява за трети път: „*Дядо Милко, малко посърнал, косата му побеляла и вече захванал да се подпира на тоягата си.*“ Патерицата символизира вече краха на общността и края на патриаршеската власт. Патерицата (от *pater*, бащата) се превръща в патерица (протеза, грохналост) – от символ на власт в знак за безсилие. Мощта е станала немощ. Тодоров тотално превърта старата символика.

*Кръстът* е ключов тематично-сюжетен фокус на драмата и основен символ в текста. От първо действие научаваме, че *кръстът е дар* (ковачът не е искал пари за направата му) и че цялата общност с трепет очаква кулминационния момент, когато зидарите ще го издигнат над новопостроената черква. Свещеният предмет постепенно разширява семантичния си обем. За декора на второ действие най-съществено е изречението: „*Сред мегданя разперя клони столетник дъб, в кората му зараснал изрязан кръст; под този дъб от старо време селяните са се събирали на сборище да разправят селските работи.*“ Местоположението на кръста (в центъра на центъра) ни подсеща за знамето на Константин и началния момент на официализирането на кръста като основен християнски символ – „*С този знак ще*



победиш!“ Старейшината дядо Милко нееднократно изразява общата убеденост: „Изправете кръста отгоре, той вече ще ни закриля.“ Малко по-късно майстор Браино повтаря същите реплики за кръста, като го оживява: „Да издигнем този кръст горе на кивгиря, да разпери ръце и той да ни закриля срещу всяка напаст!“ Посред общия смут в трето действие дядо Милко отново напомня: „Подемеш ли ти кръста, има за какво още да се хванем.“

В трето действие отново под хипнотичното въздействие на кръста уста Драган ще мобилизира зидарите за решителния акт: „Всички сме пред кръста... той е наше упование.“ След клетвата настъпва сублимният момент: „Иван (вперил възторжен взор в кръста и цял треперещ от възлнение): *Кръста се дига!*“ Последвалата реплика: „Иде! Една се показва“, рязко сваля погледа надолу – към жертвата. И този отклонен, падащ поглед е първата крачка към травестиране на сакралния символ. Процесът на десакрализация продължава – издигнатият кръст се представя като „забит“:

Христо: *Туй не е черква! Гроб – забили сте кръст върху гроб!*

Дядо Милко (с наведена глава) *Забихме го над главите си – и над целия си род. Какво да правим.*

Кръстът е загубил чудодейната си сила. Трансформациите в неговата семантика са ключови за основната концепция на драмата. С превръщането му от източник на упование и вяра в знак за гроб и грях процесът все още не е приключил.

Дончо е опитал да се обеси на върбата, ама „клоните крехки“. Кръстът е здрав, за да послужи за бесило (и това е възможно поради вкопаността на черквата): „Прехвърля пояса си на кръста и прави примка на главата си.“

Самообесването на кръста е наистина смайващ финал на драмата, недовидян от нашата критика. Кръстът бесило е реплика към един друг финал – на Вазовата ода „Левски“ от „Епопея на забравените“. Там бесилката е сакрализирана, изравнена по блясък и величие с кръста. Тук кръстът е десакрализиран, понесъл позора на бесилото, на което ще сложи край на живота

си потомъкът на Арнаутовото коляно, на славния основател на рода. Драматическият финал е свръхзначен – поанта с многопосочни внушения!

## 9. Разпадът като градеж

*...ала... въвн от есенната, тиха тъга, с която ме полъхва този сюжет, самата техника ми се вижда съвсем нова и оригинална, па освен туй и един такъвзи шаблонен и компрометиран сюжет, изпълнен е, пресъздаден модерно.<sup>26</sup>*

П. Ю. Тодоров

Тодоров живее със самосъзнанието на новатор, на конструктор на модерната драма – създава *нова и оригинална драматическа техника*, като *пресъздава модерно познати, шаблонни и компрометирани сюжети*. Авторът задава опорните точки на своя нов драматически модел и е особено огорчен от негативната рецепция на пиесите си, от „неспогаждането“ с публиката, неприемането и подигравките на своите съвременници. В психографски план неразбирането само усилва съзнанието за новаторската същност на делото му и укрепва волята му в разработката и усъвършенстването на избраната техника.

Доколко набелязаните особености на драматическа техника в „Зидари“ са налични и в останалите пиеси на П. Тодоров, е въпрос, на който ще се спираме в хода на изследването. Пресилено би било да се говори за единен драматургичен модел в текста Тодоров – такива се откриват не при раждането на нови почерци и направления, а при възпроизвеждане на вече утвърдени драматически модели. По-скоро могат да се изведат типологиите, да се установят насоките на търсения, тенденциите, идейно-естетическите доминанти и експерименти в новия драматически почерк на писателя. Важно е да открием повтарящото се в различните теми, сюжети, персонажи, в спецификата на „показване“ на действието и конфликтите; да видим как хронотоп, декор, мотиви и думи създават поетологичното и стилово своеобразие на Петко-Тодоровите драми. Откриването на постоянни фигури и образност, на технически средства и прийоми,

---

<sup>26</sup> Тодоров, П. Ю. Цит. съч. Т. 2, с. 368.



на повтарящи се структури е вече знак за функционирането на един драматически почерк, легитимиращ „марката Тодоров“ в полето на българската драма. По-долу в текста ще превъртим „кинематографично“ лентата на критическия наратив и като огледаме направените анализи, ще конспектираме изводите и наблюденията си, за да установим как *разпадът* на традиционните философски понятия и величини, на старата драматическа техника се превръща в градеж на модерната драма. За целта ще уедрим щрихите и ще сумираме направените наблюдения и изводи в по-отчетлива парадигма.

Персонажите в тези драми са българите от предмодерното време, селяни, занаятчии. Те са социално и възрастово маркирани – чорбаджии и колибари, моми и момци. По-представителни за общността са селският старейшина, селският поп, водачът на чорбаджиите – рупори на нормата и традицията, изразители на колективната мъдрост и ритуали. Дядо Милко е „*държелив*“, поп Никола е „*държелив*“, чорбаджи Петко е „*породист човек*“. Старейшините на общността носят епичната достолепност на традицията. Външният облик на героите не е индивидуализиран, а стилизиран – сякаш е снет от фолклорната песен или легенда. Стилизацията и поетизацията на образите отдавна е разчетена от критиката като специфична черта на Тодоровите текстове. Овчарят Стилян е „*вакъл, млад, с дълъг къдрав чембас*“, хайдутинът Страхил е „*вакъл юнак хайдутин*“, бъчварят Никола – „*едър, приличен мъж*“. Единственият физически маркер, с който авторът е намерил за нужно да отличи Христо от Дончо, е, че първият е „*по-пъргав*“. В духа на поетичната фолклорната стилистика са типизирани и женските персонажи в драмите – най-лични девойки в селото, с всепризната физическа и духовна красота, сякаш излезли от картините на Майстора.

Рада е „*стъкната с китка на чело*“ и с „*бели менци*“, Калина е „*кръшна*“, Цена е „*осемнайсетгодишно момиче, през кръста е запасла златен ремък, златна огърлица свети около врата ѝ*“, Милка е „*току-що разцъфтяла осемнайсет-деветнайсетгодишна девойка*“. Тази народнопесенна образност е зададена не само в началните ремарки, въвеждащи персонажите. Тя е повторена и потвърдена и от колективните представи за героините: „*Толкоз лична и тъй сърцата нямало е мома в наше село*“ – ще каже

Брайно за Рада; „С тез черни очи, с таз рамна снага – не двама, двайсет момци излъгваи“ – ще възкликне Лудо Младо за Калина, и т.н. Въпреки идеализацията, или благодарение на нея, от тяхната красота се излъчва нещо заплашително и чуждо, някаква прекомерност, загатната в духа на фаталистичните фолклорни поверия и създаваща втори план в семиотизацията на образа. Така Тодоровите герои снемат характеристиките на типични едновременшни хора – одухотворени, „снажни и красиви“ изплували от света на фолклорните легенди и митове.

Затова появата сред тях на самодиви и на змей, макар и въведени от фолклорния мотив, е колкото странна, толкова и естествена част от общата поетическа стилизация и сецесионна обработка на действието (по-нататък ще им отделим специално внимание).

Странно е и използването в „Зидари“ на митичната схема (вграждането) в нейния първичен и най-суров вариант – хуманизиран още във фолклора, където майсторите се смиляват над жертвата (оставят възможност да кърми децата си), „вземат мерките ѝ“, вграждат сянката ѝ.

Използването на *архетипни модели*, цитирането (възпроизвеждане – спазване – трансформиране) на фолклорни сюжети в Петко-Тодоровите драми има множество последици, от които най-съществени са следните две:

– *действието се монументализира и поетизира*, поражда внушение за надвременност, неисторичност (липса на действителни личности от социалното битие), потиснатата конкретика и засилено символостроене;

– *конфликтът е изначално предзададен и предрешен*. Заложените в миналото и припомнени в настоящето на текста колизии и сблъсъци остават нерешени и с това епизират външното действие. Драматургичното конструиране напуска сферата на външните сблъсъци, конфликтността се интериоризира. В центъра на случващото се се оказват субективните преживявания на Аза, драмите на модерната душа. Драматургичният модел активира втория (символен) план на действието, който постепенно се разраства, за да преподчини и преформулира на финала предзададените конфликти и диспозиции.



В Тодоровите драми най-често външен импулс задвижва действието, а ориста го управлява, което препотвърждава пресемантизирането на фолклорната знаковост.

И така – мито-фолклорният хронотоп използва ресурсите на битовото, като го десемантизира в посока на символното и условното. Миналото (със своята безусловна слученост и винаги приблизителна, условна реконструкция) отнема от реалистичната плътност на действието, за да гради универсалния план на внушения. Интересното в конструирането на хронотопния модел в пиесите е, че време и пространство са фиксирани, но не са фокусирани. В „Зидари“ няма точни координати на случващото се: *„Действието става в старопланинско село в дните на черното робство“*. Поясненията отпращат към време-пространството на легендата, изграждат поетични представи.<sup>27</sup>

В най-социалната драма – „Първите“, сякаш има най-много историческа конкретика: *„Действието става през половината на миналото столетие в един прибалкански град.“* Фразата „през половината“ всъщност снижава темпоралната стойност на съобщението и по-скоро задава разполовяването на общността. Далеч по-ясно е било уточнението в началния, отпечатан в „Мисъл“ вариант: *„Действието става в първите години след Кримската война...“* Историческото събитие е изтрито, изчистено в окончателния текст отново във връзка със създаването на смислова многозначност и условност на драматическия наратив.

Предтекстът на „Самодива“ не споменава времето, а мястото на действието – *„Ирин-Пирин планина“* е повече фолклорен, отколкото топографски обект. В „Невяста Боряна“ времето също не е маркирано, *„действието става в едно полянско село“* (разбирай небалканско – б.м., М. И.-Г.). В „Змейова сватба“ *„действието става в Темно Загоре“*. Въпреки че няма такъв географски обект, главната буква в „Темно“ актуализира значението *някогашно, отдалечено*. Тъмното става начален индекс на

---

<sup>27</sup> Една-единствена реплика в пиесата се явява косвен исторически ориентир – „...да направи един препис на Царственика...“ Тя ситуира действието не по-рано от началото на XIX век (когато Паисиевата история добива популярност и народът я нарича „Царственик“), но преди 1844 г., когато излиза първата ѝ печатна версия със същото име – историята на Христки Павлович.

трагедията, която ще се развие, знак за тъмнината (безпросветността) в съзнанието на колектива<sup>28</sup>, която ще породи сеструбийството и кървавата ексцесия.

В „Страхил страшен хайдутин“ изречението, заместващо координатите на действието, дава информация за два паралелни свята, които вероятно ще се срещнат неясно къде, кога и как: *„Из тъмните дебри-усои на стария Балкан е водил преди години дружина Страхил страшен хайдутин, а далеко в равно Румъние млада невяста Милкана е жалила и копняла низ попови двори.“* Ремарките актуализират и два свърхозначени топоса за литературата (заети от фолклора и канонизирани от Ботев) – Стария Балкан и равно Румъние, върху които ще се градят смисловите опори на текста.

Теоретиците са отбелязали, че сегашността е заредена с повече драматизъм, но Петко Годоров бяга от нея в някогашното. Миналото притежава особена времева оптика. Колкото по-отдалечени във времето са хората и събитията, толкова по-опоектизиран и символизиран е образът на преживяванията, делата и думите им. Настоящото се оказва особено нетрайно, преходно. Връщането назад е като преодоляване на времето, изчистване на събитията от наносите на случайното и достигане до вечното и непреходното. Прав е Гео Милев, който във възторжената си статия за „Страхил страшен хайдутин“ акцентира върху *„елементите на вечност, въвн от време и място“*<sup>29</sup>.

На фона на пестеливите и уедрени време-пространствени координати (някъде, някога) *описанията на сценичното пространство* (декора) в началото на всяко действие са почти разточителни. Камини, миндери, губери, иконостас, тъкани, предмети са указани като разположение, материал и дори цвят. Тези описания не са самоцелно любуване, нито пък етнографски натурализъм; тяхната декоративност е функционална. Обстановката у чорбаджи Петко внушава заможност и консервативни

---

<sup>28</sup> Йорданов, Н. Цит. съч., с. 118.

<sup>29</sup> Милев, Г. Страхил страшен хайдутин. // Милев, Г. Съчинения в три тома. Т. 2. С., 1976, с. 126. (Статията е публикувана на френски във в. „L'echo de Bulgarie“, бр. 2297, 25 юни 1921, препечатана в сборника „Театрално изкуство“. С., 1942.)



добродетели. Огнището и трапезата в къщата на Андроница стават ключова тема и семиотичен център, около които се гради метафизичната проблематика. Най-функционално е описанието на Стиляновата къща. Прозорците, замрежени с пречки, възглавници и китеници, Стиляновите дрехи, цялата подредба от първо действие ще бъде преобразена в третото. Единният дом се е разпаднал. Баба Петкана се е преместила в одаята до брашмянката. Настъпилите промени са знакови, а коментирането им е проява на мирогледния сблъсък между героите. В статията си „Българската къща“ писателят обобщава настъпващите промени в самия ядрен модел на народопсихологическия космос – дома. *„Ведрината на новото време вече нахълтва през широко отворените прозорци и врати на къщата и върху тъмния ѝ фон, който ѝ запазва едно своеобразно благородство, се очертават силуетите на новите българи. Те са все още неясни, смътни и една поетическа интуиция улавя в нюанси образа на младата невеста, която почва да гаси смрадливото кандило пред старите икони и запява нова песен на воля и младост.“*<sup>30</sup>

В статията си за драматургията на Петко Тодоров Боян Пенев говори за *„липса на един централен обединяващ мотив в драматическото действие“*<sup>31</sup>. В коментара на експозицията на „Зидари“ видяхме, че наистина централен конфликт липсва; проблемно е да бъде извлечен и след ретроспективно-обединяващ поглед върху цялото – той е потулен, разроен на преплитащи и подавящи се един друг конфликти.

*„Друг един твърде съществен недостатък на тия драми е, че в тях има твърде малко драматизъм“*<sup>32</sup> – продължава Б. Пенев. Ако за „добрата“ драма противопоставянето на Теофрастовите характери или поне Хераклитовите темпераменти, имащо ефектен външен израз, е необходимо условие, то критикът е прав в своите анализи. Но тук става дума за различно представяне на

---

<sup>30</sup> Статията е написана на немски език през 1913 г. и е поместена в литературната притурка на в. „Berliner Tageblatt“ (№ 48, 23 дек. 1913). Цит. по: Тодоров, П. Ю. Събрани съчинения. Т. 3. С., 1980, с. 267.

<sup>31</sup> Пенев, Б. За драмите на П. Ю. Тодоров и лириката на Яворов. // Пенев, Б. Студии, статии, есета. С., 1985, с. 355.

<sup>32</sup> Пак там, с. 356.



друг тип конфликтност, т.нар. от В. Хализев *субстанциален конфликт*<sup>33</sup>.

Това е недооценено и от д-р Кръстев, който намира за неоползотворен сблъсъка Гюрга – Петкана. Всъщност в първата публикация на „Самодива“ конфликтът е далеч по-обикновен и решен по модела на семейно-битовата драма. Гюрга е много по-приземена и приобщена към хорските обичаи, към реда и живота на общността. Баба Петкана я кара и на празник да кърпи, държи се строго и заядливо (като „истинска“ свекърва), кълне я („*никаквица недна – да се не връща в тази къща*“). В крайния вариант натурализацията на отношенията е отпаднала, традиционният конфликт снаха – свекърва се разраства до мирогледен, при това е вече и интериоризиран – разиграва се в душата на Стилян.

Конфликтът за жена, имащ социално-битови измерения в прото-„Зидари“, е подменен, трансформиран в екзистенциално телеологичен.<sup>34</sup>

Друго вече е съществено – процесът на освобождаване на Аза от колективния идентификационен модел, стремежът на душата да се заслуша в себе си, да познае и изрази същината си – тези процеси са важни не като действие и не като психология, а като откровение и екзистенция (*модус вивенди*).

Затова *разправията* замества *разправата*. Колективът знае *своята си песен*, няма сетива за мелодията на индивидуалните гласове – благодатен казус за оркестриране, подходящ най-вече за драматическата дарба на П. Тодоров.

\*\*\*

Статията на Л. Тенев за „Змейова сватба“ завършва с извода, че „*това е най-вече драма на словото*“<sup>35</sup>. Всъщност всяка пиеса

---

<sup>33</sup> Хализев, В. Драма как род литературы: поэтика, генезис, функционирование. М., 1986, с. 122–186.

<sup>34</sup> Просвещенско-романтичният дискурс предпочита военната терминология и при мисленето върху драмата. Латинското *conflictus* означава стълкновение, сражение. Ако вместо за конфликти говорим за проблематизирани отношения, ще разчитаме по-адекватно текстовите реалности на Петко-Тодоровата драматургия.

<sup>35</sup> Тенев, Л. Цит. съч., с. 79.



на П. Тодоров е проява и етап от градежа на новия авторов език – процес драматичен, засягащ всички компоненти на творбата. Още повече ако един елемент е предпоставен, т.е. вече изработен и влиза готов в поредната пиеса, какъвто е концептът „воля“ в *идиолекта Тодоров*. Тогава принципната обвързаност между компонентите се разколебава и надхвърлянето на този своеобразен праг на еkleктичност може да проблематизира художествения резултат.

Една вече заявена, но необособена от нас досега черта на неговите драми е тяхната вторичност – нагласата да се черпи от текстове, а не от действителността. Ще покажем как фолклорните заемки и литературни цитати напускат една идеология, в която националното и социалното са основни координати, за да трасират нова, в която индивидуалност, дълбочина и автентичност са сродни, ако не и синонимни понятия. Този процес се разгръща, търси и постига чрез сецесионна стилизация и образност (въпрос, който ще изясняваме по-нататък в работата).

„Волята“ носи физиономичния профил на драматурга Тодоров. Неслучайно д-р Кръстев озаглавява най-важния си текст за Тодоров „Певец на воля и младост“, а П. Славейков заявява, че вътрешната свобода е „*вретеното, около което г-н Тодоров навива нишките на своето творчество*“. Ерудитите на „Мисъл“ вписват съмишленика си в Ботевата традиция или по-скоро го посочват за продължител на онези черти от поетиката на Ботев, които им харесват: „*Стремежът към свобода е също тъй отличителен за Ботева, както и неговата неумолима воля (собствено, едното не може да се отдели от другото)*“.<sup>36</sup>

Понятието воля има голяма семантична вместимост – искане, желание, силен дух, целеустременост, упоритост (като черти на характера и поведението). Адвербиалните употреби и адективните форми (на воля, волно, неволно) развиват значенията *съзнателно* срещу *неумишлено*, *свобода* срещу *неизбежност*. Фолклорът предпочита употреби на неволята, колективното съзнание санкционира „персоналната воля“ (хилядолетният образец тук е Господнята молитва „*Отче наш... да бъде Твоята воля*“).

---

<sup>36</sup> Кръстев, д-р К. Ботйовски завети у Петко Тодоров. // Кръстев, д-р К. Съчинения. Т. 1. С., 1996, с. 388–399.

В поетичния текст Ботев *воля* се среща само веднъж в словосъчетанието: „за чест и воля да мъсти“, а сродната дума с отрицателен статус „неволя“ по един път в единствено и множествено число. Мощното усещане за „неумолима воля“ е внушено без думи – ботевската воля е конструкт, резултат от реторичната стратегия на текста. В тази насока работят вокативната напрегнатост, настойчивата повторителност, повелителната модалност на изказа. Всъщност възрожденската традиция обиграва словото „воля“ в „Изворът на Белоногата“<sup>37</sup>. За дебата между непоквареното наше и прелъстително-повелителното чуждо в поемата на Славейков-баща *воля* е ключова дума: „охолно, на воля“; „воля аз него, та него“; „своя воля ти нямаш“; „на живот си ми господар, но на волята не ми си“. Все пак високият конструктивен образец е Ботев; неговите сдвоени „чест и воля“, „свобода и смърт“, „любят и мразят“, „сили и младост“ сякаш са „подказали“ любимите на Тодоров словосъчетания „воля и младост“, „сили и воля“, „тегло и воля“, „сърце и воля“ и т.н., в които воля е акцентиранията дума. Можем да си представим как ботевската матрица, преמודелираща се от аксиологията на Петко Славейков, се среща и „напасва“ безпроблемно с Шопенхауеровите „воля и представа“<sup>38</sup>. Културологичният контекст властно наслагва Ницшевата „воля“, сама синтез от древното „познай себе си“ и съвременното „бъди себе си“. Така сецесионно конструирана (неразпознаваема откъде, от кои текстове идва точно), волята в текста Тодоров вече не е само дума, а *концепт*, който на свой ред организира речта и може да резултира във фраза като „скоро волно душа за воля да повдига“, в която трудно могат да се отграничат интертекстуалните препратки – Ботев, Шопенхауер, Ницше.

Освен абстрактното „воля“ в идиолекта на писателя *Загоре* от географска реалия придобива символна стойност. Честата употреба, при това в повтарящи се контексти, създава особен

---

<sup>37</sup> Славейков, П. Р. Изворът на белоногата. // Славейков, П. Р. Избрани съчинения. Кн. първа. Стихотворения. С., 1901, с. 109–118.

<sup>38</sup> Малко са смисловите допирателни в употребата на понятието „воля“ при Славейков и Тодоров. Обикновено драматургът преработва – разширява, стеснява или подменя значенията на термина. В работата на различни места се разглеждат различните контекстуални употреби на „волята“, превръщането ѝ в основен концепт за Тодоров.



статут на названието, актуализира различно усещане, добавящо се към географската определеност. Стилизираният контекст оказва натиск, инкарнира името. На етимологично равнище *гора* (планина) и *горе* (мъка) са пароними. И тогава дори конкретизиращите определения (*темно*) не стесняват, а конотират термина, за да влезе в символната редица на новата авторова идеология.

Подобни процеси позволяват на фолклорната „орис“ да функционира в символния език на индивидуалистите.

Говорейки за този език, отбелязахме, че героите, като нямат друго за ползване освен завареното слово, реконтекстуализират присвоените образци. Бягството от „комуналния уют“ на конвенционалните употреби е риск да останат неразбрани. Старата жена („Самодива“) не може да проумее прехласването на Гюрга над дивото цвете и снизходително го нарича „гороцвет“. Димо („Невяста Боряна“), вещ познавач на всекидневния език, не разбира какво му говори Никола. За него думите и нещата са тъждествени: „*Че ти не си вишна*“; „*Бъчва като всяка бъчва*“. Затова Никола се отказва да споделя и обяснява: „*И да ви разправам... няма да ме разберете...*“ Разминаването е радикално, неразбирането е неизбежно.

Затова героите, заслушани в себе си, не обичат приказките, наддумванията, разправиите. В крайния вариант на текста за тях думите са излишни, безсилни. Самодивата декларира: „*Радост, що с думи се не изказва*“. Цена („Змейова сватба“) е безразлична към селските момци, „*дето само знаят да се наддумват*“. Змеят ще възкликне: „*За какво аслъ са ни думи*“. Най-тежките упреци на Милка към даскал Димитър („Първите“) са: „*Тебе всичко ти е само в приказките на този свят*“, „... *тебе в улични разправи... ти лежи сърцето*“.

Колкото по-камерно е действието, толкова повече се смълчава словото и настъпва обездумването – текстът се изпълва с тишина. Едноактният драматичен епилог „Страхил, страшен хайдутин“ е апотеоз на мълчаливото разбиране: „*Други се с клетви залъгват... Сърца ни сами се бяха разбрали*“ – истинската същност на нещата е отвъд думите, в сърцевината на мълчанието. Символите са възможната споделимо-несподелима територия на мечтите и бляновете.

В хода на изследването се позоваваме неведнъж на споменатия вече възторг на Г. Милев от драмата епilog „Страшил, страшен хайдутин...“ като представителна изява на модерното. Навярно част от това възхищение е породено от обезмълвяването в действието, от притихването и приглушаването на думите, от страната тишина, носена от драмата, и особената мълчалива мелодия. Това състояние, което постига драматическият диалог, Г. Милев нарича „безболие“ – прочистване на речта от временното и нетрайното и утаяването в семантичното ѝ дъно на философското прозрение и примирение. Модерното изкуство за него е „нова естетика“, която работи с „нови метафизични елементи и понятия“, като най-важната от тях е интуицията. Именно интуициите на модерната душа и тяхната поетизация открива Г. Милев в тази най-експериментална и новаторска Тодорова драма. Най-изявеният ни авангардист усеща особената музикалност на фразата и дълбочината на кодираните послания на Тодоровия текст. (Музикалната оркестрация на драматическия текст въз основа на критическия интертекст Г. Милев ще разгледаме в главата за митопоетичното и функцията на *песента* в пиесата.)

В статията си „Модерната поезия“<sup>39</sup> поетът коригира фразата от Трета Книга на царете: „*И после огънят настана тишина – и в нея бе Бог!*“ Тукашният свят е едно несъвършено отражение на идеалния и песента може да изяви този по-висш свят, да ни заведе до него. Песента може да изрази душата, автентичния живот по-добре от всякакви думи. Ако и ние перифразираме многократно перифразираната „Песен на песните“, песента е символ на символите. Според Шопенхауер музиката (респективно песента – б.м., М. И.-Г.) възплъщава волята директно, без да подражава на света.<sup>40</sup> Музиката представя не нещата, а „*сърцето на нещата*“<sup>41</sup>. Музиката е безплътна в същинския смисъл на думата. Дори ако има думи в П.-Тодоровата песен, те ще са „*незнайни и нечути*“, „*напев без думи*“; приказките на Балкана ще са „*приказки без думи*“. Ако отмахнем думите, можем да сетим

---

<sup>39</sup> Милев, Г. Модерната поезия. // Милев, Г. Цит. съч., с. 65.

<sup>40</sup> Шопенхауер, А. Светът като воля и представа. С., 1997, с. 386.

<sup>41</sup> Пак там, с. 392.



себе си, да се слеем с метафизичната същност на нещата, да сетим „свойта жалба без жалост“, „свойта мъка без тъга“<sup>42</sup>.

Петко Тодоров целенасочено осъществява промислен проект за модерна драма (огласен и в негови статии, писма, размисли и бележки към съвременниците). И шестте му завършени драматургически текста могат да се разглеждат като проява на ново конципиране на света, в което традицията (фолклор, мит, литература) е материал за отливане на нова индивидуалистична естетика и етика.

Сам авторът определя новото и модерното най-вече на нивото на „кършенето“, на драматическата техника. Петко Тодоров експериментира със сценичната артикулация на действието: „Зидари“ първоначално е в три, а после в четири действия; „Самодива“ и „Първите“ имат триделна композиция, докато „Страхил...“ и „Невяста Боряна“ са едноактни пиеси., „Змейова сватба“ е в две действия. Драматургът моделира като скулптор, преработва многократно пиесите си, за да редуцира натуралното и да елиминира от действието зрелищното, външното, за да превърти до неузнаваемост познатите сюжетно-композиционни схеми.

Конфликтът е предзададен, действието само го експонира. Той е вложен в персонажа и в неговото отношение към света, в търсенето на личностната идентичност. Сюжетно този процес е представен чрез отделянето на героя от света на традицията, с опита му да излезе извън нормите на общността. Драматичният конфликт има две *основни оси*: едната, насочена към напускане на колектива – дом, социална среда; другата – към търсене на себе си, към хармонизиране на различните светове у Аза.

Действието обикновено е разполовено между „преди“ и „сега“ и се задвижва от външен импулс. Ретроспекциите и спомените, кинематографичният подход и мултиплицирането на

---

<sup>42</sup> Стихването на гласа, смълчаването – една развойна линия в лириката ни, посочена от Никола Георгиев в статията „От „Ще си викна песента“ към „Искам да напиша днес поема“. Из „Тезиси по българска историческа поетика“, може да се проследи в рамките на едноактната П.-Тодорова драма „Страхил страшен хайдутин“. – Вж. Георгиев, Н. Сто и двадесет литературни години. С., 1992, с. 286–308.

познати драматически ситуации се явяват важни композиционни способности. Интериоризирането на конфликта и неговата ретроспективност водят със себе си лиризацията и типизацията на действието и така подриват драматическата му същина – действието се превръща по-скоро в бездействие. Случващото се в пиесите е свързано с търсене на изход от предзададеното, като на финала до равновесие така и не се стига, а само се задълбочават изначалната самотност на личността и непримиримото различие между Аза и общността. Тодоровите пиеси взривяват традиционния драматически наратив, като променят изцяло представата за конфликта, персонажа и езика в българската драма. Действието облича екзистенциалната проблематика в познати, но трансформирани мито-фолклорни форми. Напускането на време-пространствената конкретика символизира конфликтността по много различен от предходната традиция начин.

Така П. Тодоров създава и първия проект за цялостната реформа в драмата от началото на ХХ век, който включва пререосмисляне не само на всички компоненти на драматургичната структура, но и на цялостния субтекст в драмата. Интересен поглед към новаторството на драматурга предлага театроведът Н. Йорданов, който през призмата на паратекстовете откроява модерната същност на Тодоровите драми. „Неговият проект за смяна на поетическия език в драмата е тотален. Той обхваща не само „изговорените“ думи от персонажите, но и авторовите указания, дори такива „съпътстващи“ елементи като заглавията, списъците на *Dramatis personae*, указанията за време и място на действието.“<sup>43</sup> Както се установи в хода на работата ни в тази глава, бележките, авторовите ремарки и цитатите (преки или перифразирани) се превръщат в територия на модерното символостроене.

Изследователите са посочили сходствата на пиесите на П. Тодоров с т.нар. *dramme statique*, с неподвижната драма на М. Метерлинк, с неговия ирационализъм и интуитивно-

---

<sup>43</sup> Йорданов, Н. Цит. съч., с. 114–119. В това цялостно изследване на паратекстовете в българската драма авторът анализира ролята на субтекста в Тодоровите драми като „обект на играта с езика“ и част от съзнателния проект на драматурга за *модерна българска драма* (с. 114).



философско съзерцание на битието<sup>44</sup>. Драматическият текст експлицира идеята за дуализма на света (основна идея на следходните символисти), за изначалната обреченост на стремежите и бляновете *тук и сега*, за крушението на мечтите. Отчуждението от „младост и воля“, мотивите за „скършената воля“, „обраната душа“, „изпятата песен“, „изиграното хоро“ представят по символистичен маниер разочарованието от света. Невяста Боряна ще страда мълчаливо, разлюбена от своя майстор, неспособна да си обясни причината за сполетялото я. Овчарят Стилян ще се мята оплетен и безсилен в мрежите на профанното битие долу, със смътното съзнание за своята „слаба“ човешка природа. Но и героите индивидуалисти не постигат успокоение и пълна хармония в себе си – Христо, Брайно, Никола, Цена и Змеят, Милкана и Страхил изричат (едни с висок глас, други с тиха меланхолия) своето екзистенциално защо. Окръглеността на битието се явява кратковременно състояние на екстаз и просветление, сън и епифания, след което метафизичната драма на съществуването притиска още по-жестоко душите на несретниците.

Релативизирането на ценностите, различните истини – на героите и за героите, имат за драматургичен резултат конструирането на образите като множество насложени една върху друга личности. Това е сценичният израз на проблематичната идентификация – както на персонажите, така и на рецепцията им. В повечето пиеси Тодоровите персонажи се градят на колажния принцип, регистриран още от неговите съвременници.<sup>45</sup> В този принцип психологията се редуцира за сметка на символостроенето. Тук бихме припомнили критическата теза на Н. Атанасов, който извежда технологията на творческия процес у П. Тодоров по следния алгоритъм: „Понеже няма пред себе си конкретен образ (готов, отработен от традицията – б.м., М. И.-Г.), той прави големи усилия да си създаде такъв като тип от историческа

---

<sup>44</sup> Тук бихме посочили кингата на Калина Лукова „Екстазите на времето. Морис Метерлинк и българската утопия за символистична драма“ (Бургас, 1999), в която изследователката изолира различни сходни елементи в поетиката на двамата драматурзи – Преградата, Сянката, Смъртта и т.н.

<sup>45</sup> Ганев, С. Драмата и бъдещето ѝ в нашата литература. // *Бълг. сбирка*, 1911, № 5, с. 293–305.



действителност и да пренесе в него драмата, да стане носител на новите му идеи.<sup>46</sup> И тук важен момент от алгоритъма на творческия процес е драматизирането, внасянето на драма в самия образ. „След като съчини средата, нещо като битов фон, той започва да лепи образа на своя модерен герой. И излиза едно смешение, което разваля художествената илюзия. И цялото това строителство добива изглед на съчинена история, за да се докаже идеята на автора.“<sup>47</sup> Изведената авторова стратегия, въпреки че е интерпретирана негативно от критика, съдържа идеята за колажния принцип в изграждането на драматическия образ. Така творческият процес се превръща не в строителство по определена схема, а точно в обратното, в разбиването на познатите схеми за нуждите на новата идея. Петко Тодоров създава своите художествени образи, като руши автоматизма на възприятието, преобръща познатия митичен или фолклорен образ и влага в него друга знаковост. Унаследеното е подложено на тотална преработка чрез поставянето му в нова естетическа среда, което е елемент от драматическото новаторство на Тодоров.

Новата проблематика рефлектира на езиково равнище. Разпадането на диалога е последица от невъзможното общуване. Според П. Сонди кризата в диалогичността е израз на кризата в човешките взаимоотношения. Конфликтността напуска външния план на действието (сюжетните и диалогични матрици), за да заживее изцяло „в дълбините на душата на отчуждените един от друг хора като техен рефлекс“<sup>48</sup>. Стилизираните езици на общността и на индивида се разбягват и така пораждат комуникативното безсилие на персонажите.

Стилизирането на фолклорните и литературни мостри ги пресемантизира. Езиковата декоративност, втвърдявайки образността, гради многозначността на думите, превръща ги в символи. Ако трябва да се изразим по друг начин, символичностроенето е генерално проведен принцип на модерното, обхващащо сюжета, фабулата, персонажите и езика на П.-Тодоровите драми.

---

<sup>46</sup> Атанасов, Н. Драмата на един модернист. // Бълг. сбирка, 1910, № 7, с. 455.

<sup>47</sup> Пак там.

<sup>48</sup> Сонди, П. Цит. съч., с. 30.



Върху драмите на писателя все още тегне щампата за „по-българяване“ на модерните драматически образци от Ибсен до Чехов. Безспорно е, че авторът не само ги е познавал, но е изучавал драматическата техника на ранния Ибсен, Метерлинковите драми, етапния Стриндберг, пиесите на Толстой. Той познава спецификата, новите похвати в чуждите драматически модели. Показателни в това отношение са критическата му студия върху Ибсен<sup>49</sup> и статията му за Толстой<sup>50</sup>, които доказват ерудицията и литературната начетеност на драматурга.

На различните нива на изграждане на текста Тодоров могат да се открият сходства, които в основни линии са общовалидни въобще за дискурса на модерността. В разглежданата посока са правени продуктивни изследователски паралели<sup>51</sup> както в миналото, така и сега. Тук бих посочила само някои сходни черти в драматическата поетика на Ибсен и П. Тодоров, синтезирани от ибсенистката Е. Рускова: *себепознаващите се герои мечтатели и идеалисти, застанали на границата между светове, „изправени пред вътрешната драма на душите си в борба за себе осъществяване“, „свитото до краен предел външно действие, значението на природата като част от драматическата структура, присъствието на свръхестествен елемент, придаващ на текстовете мистичност и митичност“*<sup>52</sup>. Необходимо е да подчертаем, че не става дума за външно привнесени схеми и мотиви, а за творческо усвояване на чуждото в търсенето на свой драматически език и стил. Във всеки случай приносите на другите в идиолекта Тодоров са доста по-скромни в сравнение например с присъствието на интертекста „немска литература“ при Пенчо Славейков. Самобитността на ранния български модернизъм, както и на модернизма въобще, не се постига чрез отграничаване

---

<sup>49</sup> Тодоров, П. Ю. Ибсен у нас. // Тодоров, П. Ю. Цит. съч. Т. 3, с. 167–195.

<sup>50</sup> Тодоров, П. Ю. Стихията на художника. // Тодоров, П. Ю. Цит. съч. Т. 3, с. 238–248.

<sup>51</sup> Тук могат да се посочат изследванията на: Кърпачева-Даскалова, Р. А. П. Чехов и драматургия П. Ю. Тодорова. // *Болг. русистика*, с. 15–23; Лукова, К. Цит. съч.; Малинова-Димитрова, Л. Чеховска следа в драмата на Петко Ю. Тодоров „Невеста Боряна“. // *Болг. русистика*, 2005, № 1–2, с. 49–56; Рускова, Е. Ибсениана. // Ибсен, Х. *Драма*. С., 2003, с. 397–398.

<sup>52</sup> Рускова, Е. Цит. съч., с. 397.



от чуждото, още по-малко чрез калкирането му. Литературната начетеност на Тодоров се утаява в оригиналността на почерка му, дава му и заслуженото самочувствие на „*първомайстор*“ на модерната драма. От своеобразието на неговата драматургия се изтеглят нишки в различни посоки – в поезията към Дебелянов, в прозата към Йовков, единствено в драматургията приемствеността се оказва невъзможна. Но това е вече друга тема за друго изследване.



## МЕТАМОРФОЗИТЕ НА L'ÂME MODERNE

### 1. Разпознаване на „вътрешния човек“

*... вместо да живея един настоящ земен живот, вместо да имам корените си единствено в земята, както всички хора, – отделям се от света в един мир от мечти и илюзии, който е наистина много привлекателен, но той по никой начин не може да бъде действителен.<sup>1</sup>*

П. Ю. Тодоров

В драмите на П. Тодоров се откриват следите на особен тип психобиографичност. Неговите герои носят специфичното авторско самосъзнание за кръстопътност и извънпоставеност спрямо света, който обитават, на постоянно неудовлетворение и търсене на себе си, на реене извън познатото, в имагинерната сфера на *мечтите и бляновете*. Неслучайно „блянът“ се превръща в концепт за Тодоровите герои (несретници), които от идилията преминават и в пиесите му. При този жанров преход се разкрива още по-ясно дълбочината в екзистенциалната драма на напусналия или отхвърлен от общността, на аутсайдера и несретника, който никъде не може да намери покой за своите метафизични лутания. Автобиографичният код, който в последното десетилетие се превърна в продуктивна стратегия в тълкуването на текстовия корпус на „Мисъл“, работи и в разчитане на П.-Тодоровата модерност.

Откриването на автомита за новатора и конструктора на модерната драма, неоценен и непризнат, функционира не само в епистоларния жанр, статиите и бележките на писателя. Митът за несретника/чужденеца прониква във фабулата на всяка от пиесите му, кодиран в дълбинната алегорична образност на митопоетичната схема или изведен на видимата събитийна

---

<sup>1</sup> Тодоров, П. Ю. Събрани съчинения. Т. 4. Писма. С., 1981, с. 173.

повърхност. С нестихваща страст писателят конструира драмата на раздвоението, на търсещия своята идентичност Аз, разпънат между времената и световите, понесъл кръста на собствената си неудоволетвореност и търсачество. Тодоровият персонаж сменя в себе си травмата на опознаващия дълбочините на психическата си природа модерен индивид. Този процес на себепознание на Аза, на навлизане в територията на вътрешното френският философ Жан-Пиер Вернан определя като конструиране на идентичността. За него *„автентичната природа (на Аза – б.м., М. И.-Г.) е изцяло в тайната на вътрешния живот, в сърцевината на интимност, до която никой освен него не може да има достъп, защото тя се определя като съзнание.“*<sup>2</sup>

В „Изворите на Аза“ Чарлз Тейлър въвежда понятието *„интериорност“* (inwardness) като ключова характеристика на модерната идентичност. В предговора си той разглежда *„три важни аспекта на тази идентичност: първият е модерната интериорност, чувството, което притежаваме за самите себе си като за същества, дарени с вътрешна дълбочина, и свързаното с това понятие, че ние сме „азове“; вторият е утвърждаването на обикновения живот, което се разгръща от началото на модерната епоха; третият е експресивистичното понятие за природата като съкровен морален извор“*<sup>3</sup>. Тези три аспекта ни дават възможност да изследваме идентичността на П.-Тодоровите герои в процеса на нейното конструиране и разпад, на придобиването и загубата и в едни или други житейски обстоятелства и драматически събития.

*„Нашето понятие за аза се свързва с определен смисъл на интериорността и бихме могли дори да кажем, че е конструирано от този смисъл“*<sup>4</sup> – пише Тейлър. Западният свят е разделен на „вътрешно“ (разум, чувства, интенции) и „външно“ (обекти). Това разделение, което се подготвя от Августин и се разгръща при Декарт в схващането за радикалната рефлексивност на разума, се задълбочава в последвалите епохи и остава непроменено в масовите схващания на нашето съвремие.

<sup>2</sup> Вернан, Ж.-П. Индивидът в града. // *Духът* на „Анали“. С., 1997, с. 164.

<sup>3</sup> Тейлър, Чарлз. Изворите на Аза. Формирането на модерната идентичност. С., 2003, с. 6.

<sup>4</sup> Пак там, с. 115.



„Утвърждаването на обикновения живот“ отново е свързано с утвърждаване на индивидуалността. Частната сфера на живота, която Аристотел разглежда като по-нисша и подчинена на нуждата, става приоритетна. Човекът се разглежда/самоопределя като частен индивид независимо от функцията си в обществото.

Експресивисткото схващане за *природата като морален извор* започва от Просвещението и намира най-ярък израз в романтизма. Експресивисткият обрат превръща природата във вътрешен източник на всяко благо. *Истината се търси вътре*. Тя е породена от чувствата и се открива най-вече посредством създаването на експресивен обект – произведението на изкуството.

Схващането на романтизма за природата като изначално „добра“ претърпява серия от трансформации. Първата се асоциира с реализма и натурализма при автори като Флобер, Зола, Мопасан, където реалността се представя в суров вид и „естествеността“ се лишава от русоисткия ореол на добротата. Втората трансформация се открива при Бодлер – във възхвалата на природата като красиво зло. Последната е осъществена от Шопенхауер. Източникът на живот вече не е източник на добро, а на неутолимо желание, което не възвисява, а поробва и принизява. *„Моралната сетивност, която твърди, че доброто се различава коренно от естественото съществуване, че го трансцендира, намира сега постромантична формулировка.“*<sup>5</sup> Тя вече е безкрайно далеч от *„идеята, че свободата и природата са в хармония, че желанието и разумът се съгласуват спонтанно – нещо, което Шилер е описвал под името „красота“*.<sup>6</sup>

Въпреки това Шопенхауер застъпва теза съвсем в духа на романтичния експресивизъм – *идеята за преобразяване чрез изкуството*. Възприемайки от Кант схващането, че естетическото съждение е безкористно, той развива идеята за *естетическото съзерцание* като временно спасение от подвластния на волята живот и за произведението на изкуството като продукт и проявление на това съзерцание. Тази теза е оказала мощно влияние върху Петко Тодоров, който в писмата си споделя своето възхищение от немския философ. По своя характер тя е

<sup>5</sup> Пак там, с. 425.

<sup>6</sup> Пак там, с. 426.

типично модерна. Както пише Тейлър, *„Шопенхауер предлага схващане за преобразяване на реалното чрез изкуството, на едно реално, което само по себе си е лишено от ценност и е деградирало. Философията на Шопенхауер – не такава, каквато той я е създал, а такава, каквато се е разпространявала в европейската култура в края на 19 век – е предоставила основата за съвкупност от теории за трансфигурацията чрез творческото изразяване.“*<sup>7</sup>

За творческа трансформация, но вече на самата човешка същност, която трябва да бъде трансцендирана, говори обичаният от „Мисъл“ Ницше: *„Всички тези развития са допринесли за създаването през 20 век на едно епифанично изкуство, което – в някои отношения – се различава чувствително от романтичния прототип.“*<sup>8</sup>

Модернизмът се обръща към интериорността като извор, светът е пречупен в преживяването през съзнанието: *„Изкуството през 20 век се е интериоризирало още повече, то е било насочено да изследва и дори да прославя субективността“*<sup>9</sup>, или, ако трябва да обобщим, отново с думите на Тейлър: *„там, където първите романтици са се обръщали към природата и простите чувства, множество модерни автори се обръщат към преоткриването на опита и на интериорността“*<sup>10</sup>.

Посочените характеристики, съставляващи ядро на модерното, са релевантни за облика на българския литературен процес от края на XIX и началото на XX век. Тематичното предоминиране от социално-историческото към индивидуалистично-надвременното е съпроводено и с отграничаване от традиционната образност и език.<sup>11</sup> Фокусът на модерните търсения е героят с ново светоусещане, с различна аксиология. Мисията на „Мисъл“ и по отношение на драматургията е да *„изяви вътрешния човек“* (Яворов), неговите творчески блянове и пориви.

---

<sup>7</sup> Пак там, с. 427.

<sup>8</sup> Пак там, с. 439.

<sup>9</sup> Пак там, с. 439

<sup>10</sup> Пак там, с. 443.

<sup>11</sup> Личностната метаморфоза на писателя с прехода от социалистическите идеи и социалноангажираното изкуство към индивидуалистичната философия и модерността е показателна за действащите в края на XIX век социални и естетически нагласи, през които преминава Азът.



В пиесите на Тодоров персонажите, от една страна, са цялостен дискурсивен резултат на драматичния текст. От друга – типологията на героя „избира“ сюжет, конфликти, език, или, казано с други думи, движи текстостроенето. Драматичните събития се превръщат в наглед за душевните конфликти на модерните П.-Тодорови герои.

## 2. Генеалогия: пътят на себетърсачеството

*Би могло да се каже, че поемата се доближава до красотата и до една висша истина дотолкова, доколкото тя отстранява думите, които обясняват действията, за да ги подмени с думи, които обясняват не онова, което наричат „състояние на душата“, а отразяват онези непрекъснати и неуловими усилия на душите да постигнат своята красота и своята истина.<sup>12</sup>*

М. Метерлинк

Тодоровата драма се конструира около нов тип герой, чиято познавателна рефлексия е интровертна, насочена към дълбините на индивидуалното Аз. Ранната модерност въвежда образа на отродилия се от колектива индивид, нуждаещ се от нови смислови опори за съществуването си; насочва се към преживяванията на „вътрешния човек“.

Пиесите на Тодоров очертават драмата на другостта, на осъзналата своето различие личност, проблематизирала ценностните основания на съществуването си в колектива. Романтичната теория за двойника, за силната и слаба страна в човешката природа Тодоров интерпретира през философско-естетическите възгледи на мислители като Шопенхауер и Ницше, формирали в голяма степен етическия и естетическия му проект.

Интересът на писателя е свързан с драматизиране на основни въпроси на човешката екзистенция – себепознанието, себереализирането, откриването и загубата на автентичния Аз. Настъпилият разрыв между индивида и социума провокира разнородна по характера си конфликтност, в центъра на която стои раздвоението в Аза.

<sup>12</sup> Метерлинк, М. Съкровище на смирените. В. Търново, 1995, с. 315.



Интериоризацията на конфликтите извежда на сцената сложния и необятен свят на „модерната душа“. Драматичните събития са само скелетът, партитурата, по която четем стремежите и усилията на героите да проумеят себе си, да намерят своето място в света. Старият свят е изгубил своята привлекателност, докато новият е още нероден, илюзия и блян, и персонажите на Тодоров се оказват в странна междинна позиция, в безтегловност на границата на световите. Стремежът към себепознание и търсене на автентичния Аз съставлява ядрото на новия модус на екзистенция, който в пиесите на Петко Тодоров има няколко основни драматургични решения.

### 2.1. Неороматичният бунт

В Тодоровите драми *волята* е основно изразно средство на самопостигналите се герои. Те познават силата на самозаявения Аз, свободния полет на духа, надмогнал оковите на житейската реалност. Тяхното време е настоящето и бъдещето. Те *са*. Тяхната азовост присъства най-често чрез изявителната модалност на глагола *съм*. Този тип Тодорови протагонисти се различават от останалите по размаха на творческата си енергия и сила. Самопостигналият се герой е реформатор, извървял пътя на инициацията, платил със страдание и жертва своето израстване и себепознание. Азът е устремен към друга реалност (символизирана по различни начини в пиесите му), към световите на мечтаното и бъдното. Тези герои владеят механизмите на „свободния избор“, заложен в дълбините на личните им убеждения и персонална ценностна система. Тяхната истина е отвъд традиционните ценности, извън възможностите и познанията на колектива. Техният светоустройствен план е непосилен за другите. Тези герои са богоборци и горди самотници, егоцентрични и себелюбиви, те познават силата на *волята* и *властта* (в духовен смисъл). Тодоровите индивидуалисти са скъсали с ценностния проект на бащите и с моралния кодекс на колектива. Самотата и избранничеството са техните битийни модуси. Те са носители на прекомерното, зложено много често в троповостта на езика, с който са стилизирани, в паметта на митофолклорния архетип. Прекрачили границата на позволеното, Тодоровите протагонисти са разширили опасно своето познание. Те най-често гледат на света



отвън, имат представа за далечното и необятното, което ги превръща в чужденци и аутсайдери.<sup>13</sup> Те са *битие-за-себе-си*. Христо, Самодивата, майстор Никола, даскал Димитър са модерните неоромантични герои, които реализират своята азовост чрез нов светоустройствен проект. Техните житейски и творчески планове са радикални и трябва да взривят съществуващия свят. Затова и остават в територията на пожеланото: блян – мечта, разкази – притчи, видения от други светове. Това е своеобразно трансцендиране на Аза, друга реалност, в която отливат прекомерното натрупано в душите им, докосване до абсолюта. Азът се е еманципирал от социума – изключителен и изключен от него.

### 2.1.1. Философският интертекст. Ницше

По времето, в което Тодоров пише своите пиеси, в Европа се усеща силното влияние на т.нар. „*философия на живота*“ – философското течение, възникнало през втората половина на XIX век като реакция на обективистичния панлогизъм на Хегеловата философия. То отрича философията на рационализма и схващането, че разумът е субстанциален за човека и трябва да бъде основен източник и обект на философията. Причината е, че разумът не изчерпва човешкото, а представлява само аспект от него. Затова философията трябва да изхожда не само от разума, от *пълнотата на човешкия опит, от живота*, схващан като принцип, на който разумът е подчинен. Основен предшественик на това направление е Шопенхауер, а сред по-известните му представители са Ницше, Дилтай и Шпенглер.

Както при романтизма философията на живота се характеризира с преценка на просвещенските ценности, на вярата в

---

<sup>13</sup> Върху различните проекции на отчуждението у П.-Тодоровите герои се спира и Н. Димитров в книгата си „Отчужденият“. Като формулира понятията *несретник* и *несретничество* в Тодоровите идилии и драми, Димитров изследва степените на отчуждение на героите му. В сравнение с несретниците от идилията той вижда някои от драматическите му персонажи като завършени в себе си личности: „Докато драматическите протагонисти на Тодоров под въздействието на Ницше и най-вече на Ибсен са изградени като силни личности, които имат волята да преодолеят своята несрета, то персонажите в неговите идилии остават в плен на раздвоението си между вън и вътре“. – Вж. Димитров, Н. Отчужденият. Екзистенциалната проблематика в българската литература. I част. В. Търново, 2004, с. 46.

прогреса и общовалидната достоверност на научното знание. Телеологията и органицизмът в рамките на самата наука (биология, физика) също отдавна вече са изместили механистичния светоглед. Това движение към органицизъм в науката, започнало още през XVIII век, става причина през следващото столетие понятието „живот“ да се разпростре като обяснителен принцип и върху т.нар. „науки за духа“. Във *философията на живота* понятието „живот“ включва както биологичната, така и психическата страна на човешкото съществуване; както общия поток на природата, така и историческото развитие на културите и цивилизациите.

Безспорно е силното влияние на Ницше върху кръга „Мисъл“, но то не е изолирано, а е част от общия идеен фон на прехода между двете столетия, който включва и *философията на живота*, и *сецесионната образност*, и по-късния всеобщ – професионален и лаически – интерес към Фройдовата психоанализа. Всички тези явления могат да се разглеждат в рамките на един цялостен неоромантически патос, насочен срещу вярата в рационалната основа на човешкия индивидуален и социален живот.

Интересът към философията на Ницше, към поетичната и метафорична сила на образите и символичната знаковост на езика му привличат неудържимо първото поколение български писатели модернисти. Индивидуалистичните концепции на Ницше се оказват подходящата призма за интерпретиране на въпросите за познанието, самоосъзнаването, отделянето на Аза от колектива, за личностната свобода и неизбежната самота на преминалия границата, на застаналия от другата страна на *доброто и злото* български творец от началото на миналия век.

Първите модернистични автори от философско-индивидуалистичния кръг около сп. „Мисъл“ (д-р К. Кръстев, П. Славейков, П. К. Яворов и П. Тодоров) са и първите мисионери на ницшеанските идеи.<sup>14</sup> Настоящото наблюдение се фокусира върху функцията на философско-етическите концепти у Ницше

---

<sup>14</sup> Ницшеанският интертекст в текстовете на кръга „Мисъл“ е интерпретиран многопосочно от различните поколения изследователи, занимавали се с творчеството на великата четворка – вж. изследванията: „Кръгът „Мисъл“ (С., 1991) от Цв. Атанасова, „Жанровото съзнание на кръга „Мисъл“ (С., 1998) от Г. Тиханов, „Българският модернизъм. Моделирането на Аза“ (С., 2003) от Б. Пенчев, „Културната мисия на „Мисъл“ (С., 2008) от М. Кортенска и др.



(по-конкретно тези, разработени в „Раждането на трагедията от музиката“ и „Тъй рече Заратустра“)<sup>15</sup> като значим интертекст в драматургичните текстове на П. Тодоров.

В героите на Тодоров е разгърнат в различна степен и дълбочина ницшеанският проект за бунтуващия се човек, разочаровал се от нравствените ценности на традиционната патриархално-християнска система, отхвърлил идеалите на бащите, приел индивидуалистичната идея за силата и волята на съзнателния Аз.

В характерната за Петко Тодоров алегорична структурираност на образите могат да се разчетат различните нива на усвояване и драматургично превъплъщение на Ницшевата философия като светоглед и образност, като фигури на езика и метафоричност. Ницшевият интертекст присъства в повърхностните и прониква в дълбинни пластове на драматургичния модел. Той има своите имплицитни и експлицитни прояви.

Още в „Зидари“, програмната драма на Тодоров, в образа на Христо откриваме героя индивидуалист, който напуска общността, отричайки нейните ценностни устои („*Не познавам ни рода, ни вярата ви. Нямам аз род! Оставете ме!*“). Подобно на Ницшевия Заратустра той поема самотния път нагоре, към неизвестното („*Нагоре води нашият път, пред рода, отвъд, към свръх-рода...*“<sup>16</sup>), в търсене на нови основания за съществуване: „*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!*“

Ключова за пиесата се оказва архетипната опозиция *индивид – колектив*, върху която се строи действието и в останалите пиеси на автора. Тя намира своето сюжетно измерение в опозицията *моята – вашата черква* („Зидари“), *своята – чуждата песен* („Страхил...“), *своето – колективното хоро* („Самодива“) като символична проекция на разминаващите се аксиологични възгледи на традицията и модерността.

---

<sup>15</sup> В работата си ще се позоваваме на Ницшевите текстове по следните издания: Ницше, Фр. Раждането на трагедията и други съчинения. С., 1990; Ницше, Фр. Тъй рече Заратустра. Прев. Жана Николова- Гълъбова. С., 1990.

<sup>16</sup> Ницше, Фр. Тъй рече Заратустра, с. 41.

Тази нравствена проблематика е заложена в основите на битийния конфликт и в следващите пиеси на П. Тодоров. Тя намира израз в напрежението между две ценностни системи – на традиционно-християнския миросглед (със своите носители – общността на зидарите в „Зидари“, житейската философия на Димо от „Невяста Боряна“ и християнската етика на поп Никола от „Страхил страшен хайдутин“, семейството на Цена от „Змейова сватба“, баба Петкана от „Самодива“ и т.н.) и на модернизтично-ницшеанския тип световъзприятие (характерен за Христо, Никола, Змея, Самодивата).

Двете светогледни системи (колективната и персоналната) моделират и художествената организация на пространството в пиесите, което е митологично маркирано на свое и чуждо: *моята – вашата черква* („Зидари“), *самодивското хорище – домът* („Самодива“), *Стария Балкан – Равно Загорье* („Страхил...“) *домът – кръчмата* („Невяста Боряна“); *чорбаджийската къща – пещерата на Змея* („Змейова сватба“). Преброждането на пространствата от героите в търсене на собствена идентичност разглеждаме по-нататък при функциите на деиктичната опозиция *тук – там* в смисловото развитие на образите. Героите традиционалисти принадлежат към света на селската общност, с нейната охранителна система от правила и забрани, докато новият тип герой е пространствено незакрепен, аутсайдер, напуснал дома и общността, той тръгва по пътя на нравственото самоосъзнаване и израстване, към планината на Заратустра. Сентенциозният пласт в пиесите разгръща във фолклорностилизиран план отразената в народопсихологията философска представа за опасностите, които дебнат личността, изправена на границата на светове: „*По ръба между този и онзи свят не се върви*“ – ще каже дядо Милко от „Зидари“; „*Като излезе човек вън-света, прави го каквото щеш*“ – препотвърждава тази мъдрост старата жена от „Самодива“. От Тодоровите драматически герои съдбата на овчаря Стилян в най-голяма степен илюстрира мотива за раздвоението (кръстопътността) на модерния човек, за невъзможността да помири и обедини двата свята в себе си.

Самата топология в пиесите на Тодоров е ницшеанска – върхът на планината, високото самотно място, усойте, противопоставени на уюта на дома и селото. Героят е силен, когато е сам



(Христо, Стилян, Никола) – това е модернистичният възглед на епохата, огласен от Ибсеновия Бранд. Уютът на патриархалното живеене на всяко ниво предизвиква недоволство и погнуса – Никола от „Невяста Боряна“ и Самодивата превръщат (според оценката на другите) дома в „хан“ и „плевня“. Разтворените врати и прозорци, чистият въздух се противопоставят на затвореното пространство, на огнището и кандилото. Метафориката на Ницше е категорична в това отношение: „Бягай, друже мой, в своето усамотение. Бягай там, където вее суров и здравослвен въздух.“<sup>17</sup> Настоячивото желание на П.-Тодорвия герой за усамотение (най-често в планината) отново е насочено към деконструиране на общността и нейната интериорна сакралност (огнището, кандилото, трапезата).

Бунтът на индивидуалиста срещу общността се тематизира най-често в речта на героите – изговаря се чрез честото позоваване на „волята“<sup>18</sup>.

*Волята*, разбираана като двигател на самопознанието и основен импулс в осъществяването на Аза, е постоянна част от идиоматичните изрази, разкриващи пътуването на Тодоровите герои към самите себе си.

Понятието воля при Ницше се различава от понятието воля при Шопенхауер (което се тематизира по-късно във връзка с концепцията за *естетическото съзерцание*). Ако волята (*за живот*) при Шопенхауер е безличната субстанциална основа на света и като такава е една, при Ницше волята (*за власт*) е индивидуална – съществуват множество конкуриращи се воли в борба за надмощие помежду си. Ницше отхвърля идеята за волята като източник на страдание, от което човек трябва да се освободи. Напротив, благодарение на нея единствено, чрез борба и неизбежно страдание, може да се осъществи движение, тя е ценна именно в качеството си на единствен жизнеутвърждаващ принцип (схващане, което в същността си запазва Хегеловата идея за борбата като принцип на развитието и по същество е откритото философско продължение на Дарвиновия еволюционизъм).

<sup>17</sup> Пак там, с. 69.

<sup>18</sup> В предишната глава като пример обърнахме внимание на промените в контекстуалната употреба на „волята“ от Славейков-баща в „Изворът на Белоногата“ и в драмите на Тодоров.

Както обърнахме внимание, силното влияние на Ницшевите текстове върху Петко Тодоров се усеща в различна степен и в шестте пиеси, но в „Невяста Боряна“ то се чете буквално не само на идейно ниво, а в твърде голяма степен и на нивото на езика, стила и образността. Затова в частта, в която се разглежда тази пиеса, ще отделим повече внимание на конкретните пресичания, експлицитни или имплицитни цитати и позовавания от текста Ницше.

### 2.1.2. „Зидари“. Отделният срещу рода

*У нас има едно изключително обстоятелство, което не трябва никога да се забравя: а именно, че българина роб пет века, лишен от полето на обществената битва, е заживял вътре в своята душа, създал е един храм от блянове и мъки...<sup>19</sup>*

П. Ю. Тодоров

Модерният индивид се самодефинира посредством опозиция с другите. Процесът на саморефлексия е процес на разпознаване на това, *колко свое и колко чуждо има в самия него*, т.е. доколко е свързан с понятията и категориите на традицията и колектива и доколко е уникално различен и еманципиран от тях.

Първият модерен драматически герой в литературата ни е Христо от „Зидари“. Критиката е отбелязвала многократно символните функции на героя, превръщането му в *бард* на преживяванията и търсенията на модерната душа. При сравнение между редакциите на пиесата се виждат различните етапи на обработка и концептуализиране на образа, на избистряне на идеята за цялостния герой ницшеанец. Началният вариант – решен в духа на романтичната естетика и мелодрамата – е направо неузнаваем. В окончателната редакция Христо се явява завършен герой с индивидуалистки порив по себепознание, отхвърлил проекта на другите.<sup>20</sup> Архетипът на героя е ценностно положен в рамките на индивидуалистичната естетика. Той следва собствените си убеждения (*върви на своя глава*) и иска и останалите да го последват. Протагонистът желае да построи нова църква в

---

<sup>19</sup> Тодоров, П. Ю. Цит. съч. Т. 2. С., 1980, с. 354.

<sup>20</sup> В предишната глава на изследването обърнахме внимание върху постепенното индивидуалистко избистряне и концептуализиране на образа през Ботевите и Славейкови формули.



центъра на селото, със свод като корона, своя църква, в „*която всеки да сети самичък сърце си на място!*“ Тази църква символизира персоналния му проект за свят, в който водеща ще бъде личната воля на Аза. Мечтата на героя е, като влезе човек в храма, *сам* да постигне смисъла на битието си. По същество Христо мечтае за *друга църква*. В порива му се оглежда нищцеанската идея за ревизирането на старите ритуали, за превръщането на сърцето в източник и връзка с божествения промисъл. Поведението на новия духовен водач (носещ Бога в сърцето) е непознато за колектива. „*Нямат те твойто сърце, Христо*“ – ще препотвърди избраничеството на героя любимата Рада. Цялостното словесно и действено поведение на персонажа илюстрира новата етика на индивидуалиста (силата и увереността на модерния аз в себе си). И в диалозите му с останалите протагонисти – Дончо и Рада, и в общуването си с представителите на общността Христо демонстрира своите дарби и различие, своята независимост от колективните норми и представи. Самостоятелността е неговият символен капитал: „*Аз никого не съм слушал, Сирак! Майка не ме е гълчала, баща врата не ми е подвил.*“<sup>21</sup>

В разговора с Рада на чучура, след свадата с Дончо, Христо заявява: „*Прекършиха ми волята...*“ В четвърто действие, след загубата на Рада, той ще повтори своите начални думи: „*Махайте се, никого нямам*“. И ще тръгне на финала към нетленния свят на Другото, където е сянката на Рада, която ще го научи как да постигне *своята църква, своята същност*.

В генеалогията на неговия образ могат да се открият множество напластявания: от героично-патриотичните просвещенски образци до индивидуалистичните и резигнативни състояния на модерната душа, осъзнала своето избраничество и изначална самота. Още в първо действие Христо се самозаявява като типичен индивидуалист, високомерен и подигравателен спрямо останалите, уверен единствено в себе си и своята истина. Дори любовната среща с Рада на извора е повод за издевателство над

<sup>21</sup> Характерна черта на Тодоровите модерни герои е тяхното сирачество, липсата на бащата, на авторитетността, но и на авторитарността на традицията. В „Самодива“ овчарят Стилян също е сирак, расте свободен, без някой да прекършва волята му (*от малък да му изправа врата*). Героят съзнава предимствата на свободното си сърце, което му диктува други житейски избори.



„твърде обикновените“ ѝ мечти и желания за скорошна венчавка в новостроящата се църквата под земята. Погледът на Христо е отправен към героичните образци. Показателен в това отношение е разказът – притча за *царската дъщеря* Рада, оградена във високо кале и пазена от неговите юнаци.

Ницшеанският индивидуализъм на Христо не противоречи на желанието му да се впише в престижни романтични модели на идентификация. Водачеството на дружината и защитата на общността от външния враг по принцип е социална роля, противоположна на себеизявите и преживяванията на модерния Аз, който търси друго поле за изява. В случая героят е „вкаран“ в един митопоетичен план, интерфериращ ботевската саможертвеност с модерната рефлексивност. Извисен над колектива, Христо отлива своята енергия в една престижна кауза, каквато е героично-хайдушката. Неговата надпоставеност, превъзходството му над другите естествено се определят във водачеството на дружината.

В Христо разпознаваме архетипа на героя, който не може да реализира своя утопичен светоустройствен проект в общността, защото другите не познават свободата „*да дигнат чукове на своя глава*“. Индивидуалистът е готов да се отрече от тях и да загърби колектива, както прави това на финала, но когато общността има нужда от водач и защитник срещу чужденеца поробител, е готов да влезе в ролята, номинирана от общността. За да се превърне в герой и пример за другите, на Христо му е необходимо полето на родовата изява. Територията на героичното е заета все още от престижната жестовост на общностните каузи. Само в модела на националнопрестижната кауза („*с оръжие в ръка срещу поробителя*“) може да се съзре, да се маркира положително изключителността на героя. Интересно е да се отбележи мотивацията на Христо да поведе дружината срещу кърджалиите. Ордата им се води от Коняра, сина на Билярката, с когото Христо има да урежда стари сметки („*Стари аркадаши сменяй с него*“). Коняра е отродилият се българин, по турчин от турците, дошъл да мъсти на своите. Христо е героят, който трябва да победи чудовището – такива като Коняра и Убий булка – отродилите се свои, маркирани с двойния знак на отчуждението, символизиращи Злото. Общността издига за водач именно сирака,



лишения от престижа на традицията, самодоказалия се, който измества героя по право (произход, наследство) Дончо.

Майстор Браино: *Христо е зидар и юнак – той има сърце за всички! Вървете! Както е въртял чука досега, тъй и пушка ще дига. Вървете с него!*

Първи момък: *Христо главатар да бъде!*

Момците: *Той ще ни води!*

Христо: *За бога ще се бием! И с бога напред.*

Във второ действие Христо се вписва в традиционните колективни формули, идентифицира се с честта на рода и традицията, като вкарва в установените понятия своята индивидуалистична трактовка. Неудовлетворен от настоящето (строежа на църквата под земята), героят търси друго поприще за изява. Овластен от колектива, той взима пушката на дядо Дончо Арнаутина (основателя на рода) и се явява продължител на неговото дело. Показателни са репликите на Майстор Браино: „...*Слушайте го всички. Сега го проумях вече: не само черкви да гради – за по-светла черква е роден той!*“ Думите на майстора са вход към смисловия финал на пиесата, те го подготвят и загатват. В репликата си майсторът едновременно отделя героя от общността, поставя го над нея и го препраща в някакво друго време (на мечтите, на бъдното), с което препотвърждава неговата другост. Майстор Браино легитимира водаческата мисия на Христо, предопределението му да служи на по-високите цели на битието. Майсторът се оказва и актантен дубльор на героя, негов своеобразен двойник. Той се превръща в идеолог на Христовия индивидуализъм, отстоява каузата на персонализма сред зидарите, става *глас* на отсъстващия от колектива герой. Браино представя идеите на персонализма, които общността признава и цени.

В боя с кърджалиите Христо повтаря подвига на Дончо Арнаудов. Неговото геройство е описано от участниците в битката в стила на юнашкия фолклор „Четвърти момък: ...*Христо коршум го не хваща. От пусията си седмина повали. Като го свиха отвред – свършиха му се пачаврите за кавала, той си съблече ризата и я надра.*“ В образа на модерния герой работят различни

стилизиционни кодове, с които се моделира същността на различието. Зооморфният код (образният паралелизъм с *орел*) го издига над света, легитимира ролята му на народен водач, славен юнак и защитник на своето, докато флоралният код („*Топола сянка не прави*“ – характеризира го Дончо) подчертава индивидуализма и самотата.

Отношението на колектива (зидарите, момците) към Христо не е еднозначно. То сменя в себе си сложната и амбивалентна същност на героя – предопределен за водач по силата на своите лични качества и същевременно с това презиращ всички, които не могат „на своя глава да вървят“. В образа му се долавя Славейковата месианистична теза за избраница, съчетана по странен начин с ницшеанското презрение към профанното битие на слабите.

Себедоказалият се Тодоров герой е обвеян със загадъчност и тайнственост. За Христо съществува и друга митология, която го свързва с тъмното, магическото, сродява го с отродилия се от своите Биляркин син. Самият герой иронизира и травестира тази представа на общността: „Христо: *Както казва Дончо, в Биляркината махала съм порасъл и бия от – от торбите на Билярката през комина съм влязвал да крам! Туй съм аз!*“

Жертва на колективната представа (приказките на общността) е и фигурата на Змея Горянин („Змейова сватба“). Отхвърлянето му от хората, набеждаването му за зъл, лош и опасен е израз на неговата неприспособимост към колектива, на различната му житейска и ценностна мяра. *Прекомерното* в облика на героя (физическа сила, ум, способности) е уловено и опитомено чрез мита за змейското и санкционирано чрез отхвърлянето му от колектива.

Набедена за опасна и зла, изолирана от другите, свободолюбивата личност заживява сама в своите блянове и копнежи, превръща се в социален аутсайдер и влиза в контактите си с общността под образа, който ѝ е отреден. Змеят може да се разглежда като своеобразно продължение на Христо, на напусналия колектива индивидуалист, превърнал се в опасност за реда и статуквото на общността, в самотен ницшеанец, без възможността да проповядва пред някого своите идеи.

В словесното поведение на Христо се долавя психологическото състояние и резигнациите на модерния субект, на разочаро-



вания от другите и алиениран Аз. Романтично-героичното и модерно-нихилистичното образуват сложната сплав в образа на героя. Въпреки че проявява нечувана храброст и се жертва за род и вяра, още в първо действие Христо е неразбран и разочарован от своите. Никой от зидарите не възприема неговия проект за по-светла църква. Сред ежбите и крамолите между майсторите той заявява: „...не ми трябват ни вий, ни черквата ви! Една дупка изровихте там, проглушихте с нея света“. В диалога с Рада героят ще препотвърди своето разочарование от зидарите, с което участва в строежа: „Прекършиха ми волята... Сега цял ден се делякаме само.“

В противопоставянето *моя – ваша черква* се съсредоточава символният потенциал на различието между Аза и света. Двете църкви – индивидуалната и колективната, ще станат израз на два противоположни аксиологични модела, в центъра на които стои различната семиотизация на понятията *род и вяра* (въпрос, който разгледахме в предишната глава). Колективната вяра, заложена в обективизираната традиция (ритуалите), в закона на общността, и личната вяра, заложена в сърцето на Аза, чертаят параметрите, в които се движи образът. В него се засичат фолклорният образец за юнака, романтично-героичният мит за Спасителя и нищешанският мит за Пророка, презрял моралните угризения и слабостта на тълпата. Тази апория намира разрешение в индивидуалисткия финал, в отказа от компрометираните представи за род и вяра, заради които Христо е залагал живота си.

В образа на героя Тодоров преосмисля традиционни понятия и категории, като гради една нова етика – на индивидуалната свобода. Пиесата трансформира и смисловия потенциал на името (Христо – Христос). Подобно на Заратустра Христо напуска света на фалша и привидностите, като запазва в сърцето си спомена (сянката на Рада, нетленната връзката с реалността) – вдъхновение и импулс за реализация на новата религия на Аза: „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!“ Прочутият финал, който коментирахме вече в предишната глава, отрича принципа на общото благо и потвърждава значимостта на индивидуалната етика.

По един модерен начин „Зидари“ обиграва темата за „зидарството“, като превръща „градежа“ и „разпада“ в концепти, в символни величини.<sup>22</sup>

Пиесата показва как *интериорността* стъпва в своите права чрез краха на колективната идеология, метафоричното разграждане на духовното здание на колектива (храма) и изграждането му в сърцето на Аза с нова семантика и ценностно съдържание. Финалът може да се разчете не само като сентенциозна формула на индивидуалистичната философия, но и като наглед на творческия акт на сублимацията, създаваща нови пространства на свобода в Аза.<sup>23</sup>

Двойникът на Христо, истинският майстор в настоящото драматургично време на пиесата е Брайно. Героят въплъщава идеята за специалната мисия на твореца в социума. Майсторът вярва само в силата на чука си, вижда новата църква, построена в мечтите си. Брайно „не познава“ зидарския закон от паметивека за вграждането, за който говори уста Драган, защото творчески интерпретира завещаното от традицията. Неговите думи и поведение символизират честта и престижа на самостоятелния творец, на майстора по призвание и изпълняват ключова роля в редица фабулни моменти от развитието на действието. Когато вярата се разколебава и страхът обхваща душите на зидарите, героят издига *култа към работата и вярата в себе си* в спасителен път. Майстор Брайно не е радикалният новатор, но е достойният носител на традицията и е готов да приеме новото. Той притежава символното зрение на новия творец – *вижда Рада като душата на Христо*, обвързва етичния и естетичния

---

<sup>22</sup> В предишната глава проследихме разколебаването на унаследените формули, разграждането на реликтите, преобръщането на символиката на народнопесенните и литературните топоси в духа на модерната естетика.

<sup>23</sup> Проникновената изследователка на Ницше Аленка Зупанчич, като свързва сублимацията с етиката, смята, че „*Творческия акт на сублимация е не само създаване на някакво ново добро, а също (и най-вече) създаването и поддържането на определено пространство за обекти, които нямат място в дадената, налична реалност.*“ В светлината на тази теза изборът на Христо, способен да прости на общността за нанесените страдания, превръща сублимацията в акт на творчески излаз *вън-света* на колектива. – Вж. Зупанчич, А. Най-късата сянка. Ницшевата философия на двете. С., 2006, с. 78.



проект за красотата и любовта и я защитава пред другите. Браино се опитва да осмисли градежа на себе си като градеж на общностното тяло, да развива индивидуалистичното си самосъзнание в рамките на общността.

### 2.1.3. Прекомерното. Творецът индивидуалист в „Невяста Боряна“

По-радикална форма и продължение на типа индивидуалист ницшеанец е майсторът на бъчви Никола от пиесата „Невяста Боряна“. Изкуството за героя (блянът по митичната бъчва) е сублимация на натрупаната творческа мощ, отливане на неудовлетворението от жалката реалност на настоящето. Майсторът е силната и цялостна личност, подменила реалността с имажинерния и упоителен свят на изкуството. Светът на творчеството приютява бляновете на модерната душа, онагледява скритите енергии в Аза. Драмата на Никола е в прекомерността на творческия порив, в излиза извън света на общността и в невъзможността да се завърне в него. Никола е героят на пътя (в разговорите на другите персонажи най-често се свързва със социалното пространство на кръчмата и панаира). За разлика от Христо, той е наследил качествата на своя баща, неговата сила и неприспособимост към еснафското, към средната мяра на живота. В тази връзка Годоров актуализира Славейковата теза „Баща ми в мен“.

Горд и самонадеян, майсторът е готов да се обеси, но да не падне честта на името му, когато първоначално му отказват годеж с Боряна. Героят се връща в дома си като чужденец, влиза в него като в хан (както ще отбележи синът му Андрон)<sup>24</sup>, колкото да преспи някъде; любовта към близките – майка, син, жена, е изтляла. Модерната душа е алиенирана, отчуждена от дома и уюта, от изконните стойности в него: съпричастието, топлотата, милостта, прошката. Грандиозният проект – блянът по кралимарковската бъчва – е погълнал изцяло душата на майстора/несретник.

---

<sup>24</sup> В неговия образ е застъпена идеята за поредното прераждане на бащата в сина.

### 2.1.3.1. Свръхмярата. Дионисовото начало<sup>25</sup>

Майстор Никола става изразител на творческата воля на извънмерния герой, пожертвал християнските добродетели в себе си. Поривът му се вписва в ницшеанската идея за творчеството като източник на върховна сила и блаженство: *„Да твориш – това е великото освобождение от мъка и облекчение на живота. Но да стане творец, и за това е необходимо мъка и много превращения. Да, много горчиви умирация трябва да има във вашия живот, ... творци.“*<sup>26</sup>

Още по времето, когато излиза „Невяста Боряна“, критиците гледат на повечето реплики в пиесата като на преки цитати от Ницше.<sup>27</sup> И наистина в словесното общуване между героите откриваме същата метафорика и притчова образност.

Изкуството е видяно като самопогубваща прекомерност – израз на живота, чието Дионисово начало екстатично надхвърля принципа на индивидуалността и *отделния образ* (Аполоновото начало), отива отвъд него в дълбините на всеобщото, което се простира отвъд всяка форма и възможност за изобразяване.<sup>28</sup>

*„В естетическия опит Дионисовата действителност бива отделена от света на теоретичното познание и на моралното действие, от всекидневието чрез „пропастта на забравата“. Изкуството намира достъп към Дионисовото единствено за сметка на екстаза – за сметка на болезненото премахване на диференциацията, заличаването на границите на индивида, на*

---

<sup>25</sup> В научната литература на български спорадично се използват определенията „Дионисиево“ и „Дионисово“. При цитиране ще сме коректни към авторския текст, а в нашия текст ще използваме Дионисово.

<sup>26</sup> Ницше, Фр. Тъй рече Заратустра. Прев. М. Белчева, С., 1990, с. 52.

<sup>27</sup> Символичният баща на драматурга д-р Кръстев ще разчете ницшеанския интертекст по следния начин: *„... авторът тъй малко държи сметка за законите на психологията, че кара героите си чрез някаква дивинация да откриват онова, което трябва да знаят (за да могат да цитират Ницше, както е тук случаят — или за да знаят какво да правят, както е на други места). А по-сетне, при по-важни случаи, той ще ги кара чрез подслушване да узнават душевните си тайни.“* – Кръстев, д-р К. Една драма. // Кръстев, д-р К. Съчинения. Т. 1. С., 1996, с. 225–242.

<sup>28</sup> Неслучайно Дионис е бог на „неизобразителното“ изкуство, музиката. – Ницше, Фр. Раждането на трагедията и други съчинения. С., 1990, с. 71.



сливането с аморфната природа отвътре и отвън<sup>29</sup> – пише Ю. Хабермас в „Философският дискурс на модерността“.

В това анихилиране в творческия акт Азът се доближава до смъртта. Или, както пише Ницше: „Едно изкуство, което в екстатичното си опиянение е казвало истината, е прогонило музите на изкуствата на привидността (Scheinkünste); в самозабравата на дионисиевите състояния е потъвал индивидът с неговите граници и мери: скоро е предстоял един залез на боговете.“<sup>30</sup> Досегът до това дълбоко, забранено познание (надхвърлило удържащата общността *мяра*) не може да остане безнаказан. *Прекомерното* е предизвикателство към боговете (съответно към законите на общността) и се санкционира по съответен начин.

С Прометей на елинската култура е бил показан един пример как губелно действа прекомерното насърчаване на човешкото познание и за насърчителя и за насърчените. Който иска да отстоявя със своята мъдрост пред Бога, трябва като Хезиод метров (ε)χεῖν σοφίης [„да има мяра на мъдростта“ – б.м., М. И.-Г.]. В един построен по такъв начин и изкуствено пазен свят е проникнало екстатичното звучене на Дионисиевото празненство, в което едновременно се е разкривало цялата свръхмяра на природата от веселие, мъка и познание. Всичко, което досега е важно като граница, като определяне на мярата, тук се е оказало като един изкуствен блясък: „свръхмярата“ се е разкрила като истина.<sup>31</sup>

Споменаването на Прометей от Ницше навежда тълкуването на образа на майстора богоборец по линията на друга митологична фигура – културния герой.

*Културният герой*, който дава на хората божественото познание и уменията, които са им необходими, за да построят сами своя свят, винаги извършва ‘υβρις, непростивно предизвикателство срещу старите богове и стария световен ред, за което неминуемо

---

<sup>29</sup> Хабермас, Ю. Философският дискурс на модерността. Плевен, 1999, с. 107.

<sup>30</sup> Цит. по: Ницше, Фр. Дионисиевият светоглед. Прев. М. Пашова. Електронна публ. от 12 ян. 2006. // <http://www.litclub.com/library/fil/nitzsche/dionis.html>

<sup>31</sup> Пак там.



е жестоко наказан. Образът на културния герой и на жреца реформатор е обичан и от Ницше, който избира именно Заратустра за свой фикционален говорител.

В този митологичен контекст се вписва и образът на майстор Никола.

Не знаейки мяра, майсторът предизвиква самия Бог. *„М-м-м, стегнала ми се е мене душата (подч.м., М. И.-Г.) в тази бъчова. Аз ще направя друга, каквато и господ не е помислил! Стига от памтивека един ред се е държало от всички..!“* Свърхмярата на Дионисовия принцип в изкуството (която го свързва със страданието и смъртта) е водеща в образа на Никола. Метафората за бъчвата (нека отчетем – не особено сполучлива поради кръчмарско-травестийните конотации на думата) се оказва добра алюзия именно към творческото Дионисово начало. *„Мярка... – аз не знам! – ще възкликне предизвикателно героят творец. – Когато ми се налива-налива тука в душата, никой с кратуна не стои да го мери!... И като рече туй, дето се е наляло да кипне и да се разлей... Господ благодатта си кога разлива, знай ли мяра! Пролетес вишняка, ай там... пред вкъщи?“*

В образа на Никола П. Тодоров разгръща представата за модерната личност, която дръзва да се съревновава с Бога, да разруши стария ред и да създаде нов. Това богоборчество е наследство от романтичната драма, но в нея романтизмът е национално ангажиран, докато тук е индивидуалистки ориентиран. Творческата енергия е насочена повече към предизвикателството и разрушението, към саможертвата и самоизгарянето, които получават символичен образ в скършеното от цвят напролет дърво на вишната. Тази ирационална страст по творческо самоизгаряне и пречистване е съзвучна с поривите на Ницшевия пророк: *„Ти трябва да възжелаеш, да изгориш в собствения си пламък... как би искал иначе да се възродиш, ако не си се превърнал по-напред в пепел?“*<sup>32</sup>

До тази философия на жертване достигат самопозналите се Тодорови герои – Христо, Никола, Цена, Змеят, отхвърлили колективната идеология в името на нова индивидуалистична кауза.

---

<sup>32</sup> Ницше, Фр. Тъй рече Заратустра. Прев. Жана Николова-Гълъбова. С., 1990, с. 81.



Това са различните герои, прекрачили границата и познали света отвън, изпитали силата на едно непозволено познание. Тук откриваме водещата за „Мисъл“ естетико-философска концепция за силата на творческото призвание и саможертва, за твореца, който живее по свои закони. Само напълно освободилият се от едната реалност може да мечтае и конструира другата за останалите и за себе си.

Никола е отдаден изцяло, обсебен до безумие от своя проект. Той излъчва виталност, каквато другите обикновени смъртни нямат. В тази посока се движи и символиката в текста – превръщането на семейната атмосфера в затвор, идеята за реализацията на кралимарковската бъчва и притчата за счекнатата от цвят вишна.

Самотата на майстор Никола е равна на самозабравяне, на опит да се улови непомерното и да се преведе на езика на човешкото. Обсипаното от цветове дърво ще умре, без да даде плод, но свободно и щастливо, освободило виталността, соковете на първозданието. За такава символична и творческа смърт мечтае и самият майстор, смърт – освобождаване на душата, реализация на творческата мощ, смърт – саможертва в името не на битови, а на битийни ценности.

*Никола: Ако ще би подире и със земята равна да стане.  
Нали мъзгата, дете се е наляла в пънките и кипна! На хиляди  
цветове цъфна и ѝ олекна... Един път тъй да цъфна  
искам аз и всичко, дете ми е накипяло, да ми олекне.*

Творчеството е уникално, защото смъртта в него и чрез него е тъждествена на раждането: „...не да се освободиш от страха и състраданието, не да се пречистиш от някакъв опасен афект чрез несдържано разтоварване, а преодолявайки болката и състраданието, да изпиташ върховното удовлетворение от това да се отъждествиш с раждането – удовлетворение, съдържащо в себе си и унищожението...“<sup>33</sup>

Или, както провъзгласява Заратустра в първата си реч (травестирайки библейския текст – проповедта на планината, „Блажени са низиите духом...“): „Обичам този, чиято душа е

<sup>33</sup> Ницше, Фр. Ессе Номо, С., 1991, с. 64.

*препълнена, така че сам себе си забравя и всички неща са заключени в него, така всички неща ще се превърнат в негова гибел.*<sup>34</sup>

### 2.1.3.2. Двата свята и двата типа морал

Майстор Никола търси език, който да изрази прекомерното, творческата мощ, която го отделя от света на битовото и реалното. Затова в стила на Ницше говори с езика на притчата, на иносказанието.

Това е езикът на различния, който не признава стария смисъл и затова не ползва съответстващия му изказ. Никола оспорва статуквото на общността: *„Господ е майстор на всекиго на занаята... – Да мога един път да му стегна бъчвата аз, да видиш! Ще кипи, ще се мъти този свят, че като се избистри – ново вино как прекипява и се избистря!“*

Стените на дома отдавна са отеснели за героя, между тях той се задушавя. В кръчмата разказва на другите своите грандиозни планове за великанската бъчва, която целия свят да побере. Сърцето на майстора е истинало за обикновените човешки радости, чуждо е на интимната топлина на домашното огнище, на любовта към майка, съпруга, син, към простото щастие на споделеното. Домът за него е затвор, място, в което още невлязъл, започват да му вадят душата. *„Два деня мене като ме спрете в къщи да не погледна и да не помисля за нищо – от мъка ще умра.“*

Душата на майстора – демиургична и заедно с това алиенирана, се рисува дълбочинно. Сърцето, гърдите, душата (метонимичните ѝ проекции) се превръщат в символни топоси.

Модерната душа е отчуждена от уютата на дома и социума, от изконните стойности в него: съпричастието, топлотата, милостта, прошката. Грандиозният творчески проект е погълнал изцяло душата на майстора. Новият герой е подвластен на нов тип морал. Един радикално друг категоричен императив звучи в думите на Ницшевия Заратустра: *„О, вие, творци, вие, възвишени люде! [...] Вашето дело, вашата воля е ваш „ближен“. Не позволявайте да ви внушават никакви лъжливи ценности!“*<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Ницше, Фр. Тъй рече Заратустра. Прев. Жана Николова-Гълъбова. С., 1990, с. 31.

<sup>35</sup> Пак там, с. 299.



В спора на Никола с неговия втори баща Димо ярко изпъкват опозицията между двата модела – ницшеанския и християнския. (Те могат и да се разглеждат като представители на двата типа морал, за които пише Ницше в „Отвъд доброто и злото“ – *аристократичния морал* на силния, изключителния, противопоставен на християнския морал на слабите, на „стадото“.) Езиците, на които говорят двамата, са различни. Липсата на чуваемост се дължи не на противоборството между поколенията или на различните социални роли, а е следствие от пребиваването в различни битийни модуси и от словесния ресурс, който използват двамата и който е изпълнен с различна семантика за всеки от тях. Неразбираемостта е сведена до непреводимост на репликите на индивидуалиста, до действието на т.нар. комуникативна деструкция (характерна черта на диалога в модерните Годорови пиеси, която посочихме в предходната част). Непреводимостта на думите и действията на персонажа онагледява разрива между традицията и модерността. В тази връзка особено значение придобиват диалозите между героите в сцените, в които става видимо разминаването между метафоричното и битово-прагматично говорене. Например:

Никола (като се хваща за гърдите): *Кипи и напират тук и не ме побира вече вкъщи да се спра, чибури и каци да стягам.*

Димо: *Ами какво ще правиш?*

Никола: *Ако ще се хвана веднъж, бъчова ще изкарам – таквази, дето цял свят в нея да мога да натъпча.*

Димо: *Други бъчови по нас, освен возилници, най-вече стотилници, не са правени.*

Никола: *Онзи, Македонецата от Прилеп, кралимарковски бъчови е виждал: цели реки през тях течали (Увлича се още повече). В едно такова нещо да излее силата си човек, подире да се зарече никога да не хваща чук в ръка!*

Димо (клати наведена глава): *И Кралимаркова да е и да те лъже, реки през нея течели: пак ще ти кажа: бъчова като всяка бъчова!*

Димо е апологет на християнското семейство, на святата заедност. За Никола това са веригите на профанното, на стария ред, който той иска да взриви: „да изкара всеки от кожата му“. Тук излизането извън кожата се тълкува като ново себепознание, като разширяване на менталния и дховен хоризонт и придобиване на нова идентичност.

„Ще видите! Всичко, що имам, ще дам – един гроздобер в село – цял в мойта бъчва ще наляя. В ръката си ще взема радостта и живота на всички, че ще спра и празници и веселби – една година цяла старо и младо ще ми тримери! Пък като отворя щурака да пусна виното веднъж – ще накарам света наопаки да се обърне, всяко вън от кожата си да излезе.“ Революционният патос на Майстора е насочен към скъсване с традицията и освобождаване на човека от старите порядки и норми. Образът на индивидуалиста ницшеанец ще се гради старателно – наследник на знатен род, продължител на делото на бащата – авторитет и сила, подчиняваща другите на своята власт – мъдрост – знание за света („Никола: Да вземат от него ум, от Балкана чак три дена хората път биеха да слязат“). Никола ще наследи качествата на бащата – желанието му да реди световните работи, както и отчуждението му от дома и семейството. Образът на героя се изгражда по посока на преоценка на семейно-роднинските и интимни взаимоотношения и бележи раждането на отчуждението в сърцето на традицията – в дома.

Както стана ясно дотук, новаторите и бунтарите в света на Тодоровите драми са горди самотници, следващи Ибсеновите предизвикателства към обществото и света на другите, а призванието, което носят, се превръща в тяхна вина (към по-слабите) и причина за гибелта им.

### 2.1.3.3. Разпадът на семейната цялост. Драмата на жената

Символните образи на интимното семейно битие – майката и любимата – придобиват нови измерения в ценностния проект на индивидуалиста. Провалената празнична вечеря срещу Архангеловден е рамката, в която се разиграва драмата на рухналата патриархална традиция. Действието става по време на вечерята, която вместо да обедини, разединява по-силно героите. Театрално разиграната и изпразнена от своя идиличен



декор сцена в дома между майката и сина символизира краевековния разпад на колективната общност и на нейния сакрализиран център – трапезата.

В рамките на семейно-роднинските отношения образът на Никола получава нови значещи характеристики.

Майката изисква не уважение към празните форми на традицията, а зачитане на човешката личност. Нейният бунт е „феминистки“, събрал в себе си обидата от пренебрежението на силния мъж, подчиняващ на своята самоизява живота на другите. *Андроница* („жената на мъжа“) не познава радостта от живота, тя е жертва на патриархалните нрави и порядки в чорбаджийската къща и споделя зависимото положение на жената робиня. Тук могат да се провидят ибсеновските идеи за жената вещь и стока (особено популярни в драматическите текстове на миналото краевековие)<sup>36</sup>, за подчиненото положение на жената в социума, за отнетата ѝ лична свобода и воля за самодоказване. В тази посока е любопитен езикът на *Андроница*, която говори не в стила на традицията, а с езика на модерния либерален проект, предполагащ зачитането на другия, на неговите индивидуални чувства и потребности. Непознала своята младост от грижи и самота, *Андроница* се надига в защита на своята млада снаха *Боряна*, която повтаря нейната житейска участ. *Тодоров* се отказва от архетипния конфликт снаха – свекърва като твърде битов и далеч от екзистенциалната проблематика, с която се занимава<sup>37</sup>, и превръща двете жени в част от един общ проект на зачитане на индивидуалността и чувствата на жената. *Андроница* огласява страданията на *Боряна*. Тя е майката (духът) и стопанката (редът), която изисква отговор, която има право да

---

<sup>36</sup> Бунтът срещу социалната зависимост на жената от мъжа и третирането ѝ като несамостоятелна личност, превръщането ѝ във вещь и стока намират отражение в *Яворовата пиеса* „В полите на Витоша“, в символно-мистичните драми на *А. Страшимиров* „*Ревека*“ и „*Сребърна струна*“, в социалните мелодрами на *А. Карима* и при други драматурзи от началото на века.

<sup>37</sup> Интересно е, че в пиеси като „*Самодива*“ и „*Невяста Боряна*“ *П. Тодоров* избягва традиционния конфликт между снахата и свекървата, защото търсенията му са извън сферата на битовото и народопсихологическото (за разлика от *А.-Страшимировата* „*Свекърва*“), а са в полето на интериоризираната в Аза модерна чувствителност.

въдвори нарушения порядък в семейно-родовия космос, да възвърне хармонията. Отсъстващият син трябва да даде сметка за своето отлъчване и причиненото страдание на по-слабите.

Образът на майстора получава своята символна знаковост и в линията баща – син, ироничен трансфер на Славейковия образ „баща ми в мен“. Майсторът продължава бащиния модел на поведение, който сдвоява познанието със силата и авторитета: „Никола: *Да вземат от него ум, от балкана чак три дена хората път биеха да слязат*“. Бащата е отсъствал от дома, неговото поле на изява са били *трупането на честта и славата*, завоювани в *света-вън*, в полето на социума. По тези стъпки върви и синът: „Никола: *... От сутрин до вечер като вода о бряг се бъхтя, на ви богатство, на ви имот – да ви дигам и честта пред хората, и пак аз грешен да ме съдите!*“ Тодоров ще формулира по различни начини нахлуването на отчуждението в тесните рамки на патриархалния свят, като загатне и за ролята на икономическата власт, на богатството и имота като израз на външна сила и мощ, противостоящи на вътрешните качества – на любовта, съпричастието и споделеността на интимното битие. Героят ще надмине бащата в ламтежа, ще пожелае с Господа сили да премери, нов свят да построи.

Животът вън от дома, посветен на другите, се свързва със знаците на социалния престиж, докато животът в дома – с робското съществуване на жената. В тази връзка Андроница е гласът на новия проект на жената в семейството: „*Не ща ум, не ща чест и богатство! Искам като всички хора живота си да сетя. От честта и богатството ви – животът мене ми е по-скъп.*“ Понятия като чест, богатство и живот се пресемантизират, за да се превърнат в израз на модерната самозаявеност на жената, поставила комфорта на вътрешния си свят над социалното благополучие.

В символичната борба между двата свята жертва ще стане една невинна душа – душата на Боряна. Пиесата продължава редица мотиви от идилията „Слънчова женитба“<sup>38</sup> – за съдбата

---

<sup>38</sup> Интересен факт е, че в сп. „Мисъл“ идилията „Слънчова женитба“ е анонсирана като драма. Много високо оценява драматургичния заряд на тази идилия и д-р Кръстев, който я разглежда заедно с драмите на П. Тодоров в статията „Певец на воля и младост“.



на твореца избраник и неговата самота, за страданието на изоставените майка и жена, за екзистенциалните измерения на фолклорното понятие орис. Между Слънчовата жена Грозданка и невяста Боряна има много общи черти – и двете ще споделят участта на бързо разлюбени и изоставени жени, превърнали се в „невидими“, в сенки за мъжа творец. Волната душа не може да бъде затворена в дома и укротена с любовни ласки, други измерения и простори жадува творческото въображение. Майстор Никола, като митичния герой Слънчо, ще избере самотата като проява на своята свободна воля и реализация на новия си устройствен проект. В драматическия образ паметта за земната слабост и чувства на Слънчо са изтрити. Образът на майстора бъчвар ще се впише изцяло в типологията на ницшеанеца, презрял земните радости и удоволствия. Авторът ще продължи своите разсъждения върху темата за призиването на твореца, но за разлика от идилията, в която творческите лъчи на Слънчо (върнал се към своето призвание) са обновяващи и възраждащи земята, в драмата „Невяста Боряна“ индивидуалистичният проект на Никола е странен и непонятен за останалите. Комуникацията между модерния Аз и останалите е нарушена. Единственият човек, който може да разбере майстора, е невястата му, която със сърцето си оценява значимостта на неговия свят. В нейния образ е вложена идеята за интуитивното познание, саможертвеността и мълчаливото страдание на отхвърления.

Единствено Боряна е способна, именно със сърцето си на обичаща жена, да разбере символичния език на Николовата притча за вишната и да го упрекне с горчивина и болка, че не споделя с нея насъбралото се в душата му („Ами кажи един път и на нас, Никола. На кръчмата как разправяш – кажи!“ – „И да ви приказвам, и да не ви приказвам, все толкова ще проумейте!“) Ако другите в дома не разбират този символичен език, то на Боряна е отказана тълкувателната процедура на разясняване и приобщаване към света на високите мъжки идеали.

Медиаторският потенциал, вложен в образа на Боряна, която с женската си интуиция и обич би могла да осъществи обменна между двата свята – на профанното и демиургичното, на патриархалността и индивидуалните проекти за нейното изменение, остава неразработен; в пиесите на Петко Тодоров двата



свята остават разделени. Писателят следва ницшеанските идеи за несъвместимостта на колективизма и персонализма. Другите не са подготвени за различното: „...ще си зарежеш къщата и жената, пак ще се лепнеш кефове и ветрища да гониш!“ – презрително ще характеризират поривите на новия герой останалите.

Крайното отчуждение на героя от традицията е представено и чрез пренебрегването на празничната трапеза на Архангеловден. „Никой не бива да липсва! Там с хляба заедно да се видят, да се чуят: в мир и любов всички да се укрепят и подире пак всеки, където му е работата.“

В нощта на Архангеловден (според християнската символика ден на посредника между световете: архангел Михаил е водачът на душите към отвъдното) Никола ще напусне и отхвърли близките си, ще се изгуби *кефове и ветрища да гони*. Героят прави своя избор да се върне в кръчмата (която се оказва единствената зона за социално разбиране и споделимост), за да разправа и обяснява света на другите.

В драмите на Петко Тодоров между света на традицията и света на индивидуалистите новатори няма обмен на идеи, няма взаимодействие, а само противопоставяния и борба за надмощие. Едноактната пиеса завършва с поредното напускане на дома, с безутешната мъка на невяста Боряна, в която се оглежда екзистенциалната самота на невинната изкупителна жертва. Продължаваща познатата от „Самодива“ тема за погубената младост и волност на духа, пиесата завършва с преразказ на фолклорния мотив за изоставената невяста. Пиесите за двете невести са и единствените драми без развръзки, които показват страданието на слабите и изгубили себе си души като мъчително и безкрайно повторение.

В пиесите на П. Тодоров липсата на действие и интериоризацията на конфликта на композиционно равнище се внушава чрез кръговост и лирическа повторителност на мотивите. Започнала с мотива за почернената младост, „Невяста Боряна“ завършва със същия мотив.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Интересни в тази посока са размишленията на Тодоров в едно незапазено писмо до д-р Кръстев по повод финала на „Зидари“: „...ний живеем именно във възраждането на новата романтика. Повторение! Ритмите и в живота се повтарят, би казал Stein“ (Тодоров, П. Ю. Цит. съч. Т. 2. С., 1980, с. 361).



#### 2.1.4. Самодивата – ницшеански проекции

И в идилиите, и в драмите си Петко Тодоров се интересува от еманципацията на Аза от социума, чиито норми са изчерпали своята ценност. *Природата* придобива свръхзначение именно като антипод на социума, става огледало на вътрешните състояния на Аза, територия на разтварянето на душата, на изначалното познание, на непокварените от социума същности.

Преоткриването на природата и нейната красота е свързано и със себенамирането, самопознанието на Аза, с неговото духовно израстване. Николай Димитров го отнася към т.нар. „*неартикулируемо познание, придобивано от изостряне на сетивата за околния свят*“<sup>40</sup>.

Самодивата слиза в селото като носител на изгубената от човека в социума свобода на Аза. Тя е свят самодостатъчен, битие-за-себе си. Гюрга олицетворява абсолютната свобода, отвъд представите за добро и зло, изработени в социума. В образа ѝ можем да открием романтичната идея за *природния човек*, необременен от социалните норми. Неслучайно детското, чистите и наивни възприятия и реакции са водещи черти в образа ѝ. В Петко-Тодоровата самодива съществува една изначална апория: тя е едновременно чистата природа – наивна, необременена, сетивна, и модерна личност – готова да отстоява своето Аз във всички условия, носителка на ницшеанската идея за верността към себе си, за налагане и оценностяване на волята да съхраниш автентичността си. Втората пиеса на Тодоров внушава, че човек трябва да постигне своята индивидуална свобода, хармонията в душата си и това може да стане извън социума, в природата. Тук природата е алтернативната реалност, аисторична и извънвременна, в която човек открива най-съкровената си същност, своята душа. Природата обезсилва рационалното и прагматичното живеене, тя освобождава сетивно-чувственото възприятие, чрез което човек се завръща към своята изначална слатост с битието, към изначалната си свобода и хармония, невъзможни в общността. Да подчертаем отново: самодивата е

---

<sup>40</sup> В своята книга Н. Димитров разглежда този тип познание като част от семантичната опозиция *ширина – теснота* „*постоянен белег на несретническата съдба*“. – Вж. Димитров, Н. Цит. съч., с. 44.

конструкт, съчетаващ романтичната идея за бягство от света в природата, за връщане назад към Златния век, към примитивното и предкултурно състояние на изначална слятост с природното битие, от една страна, и агресивната форма на модерността, израз на волята на индивида за отстояване на личностната му свобода в социума, за „надскачането“ на социума от Аза – от друга. Душата властва над света, интуицията над рациято. Природата се превръща в място на душевно познание и радост от преоткриването на себе си, става тъждествена на изкуството.

От приказно-митично, хтонично същество, на прехода между световите (медиаторските ѝ функции са разгърнати у Ботев и Яворов<sup>41</sup>), самодивата се превръща в персонификация на индивидуалиста от ницшеански тип, поставил личностната си свобода – самопознаване, на първо място, остойностил я като най-ценното, защото тази свобода е пребиваване в света на нетленното и вечното. Така образът на самодивата е възможност драматургът да покаже как самата идея за трансцендентиращото се появява в света на човешкото битие и го подлага на изпитание, и всеки оглежда в нея границите на своята екзистенция, съзира „разлепеността“ на своето Аз.

Гюрга не се бори със законите, по които тече човешкото битие. Тя ги игнорира. Сляпа е за утилитарните конвенции. Свободата на Аза, разбрана като радост и волност на сърцето, освободено от грижи и отговорности към другите, е самата ѝ същност. Това е невъзможно за човека на традицията, защото животът в колектива е битие-с-другите. Гюрга Самодива е самото отрицание на социума – с неговото ежедневие, грижи и залисии, с унифицирането на личността и разтварянето ѝ в цикличното време на колектива. Приказната Самодива така и не се превръща в стопанка на дома, нейното място е на хорото – символ на волността и празника, хорото е карнавално преобръщане на колективните норми, изравняване на социалните йерархии. Абсолютизирането на нейния свят ще направи човека „истински“, но следствието от това е, че той ще напусне обществото, а като

---

<sup>41</sup> Вж. по-подробно изяснен този въпрос в изследването на Пламен Антов „Яворов – Ботев: модернизъм и мит. Атавистичната памет на езика“ (С., 2009, с. 195, главата „Самодивата като тоталната природа“).



го напусне, ще се превърне в дърво без корен, вечен скитник, обречен на пътя (*несретник*).

Образът на Самодивата е апология на индивидуалисткия проект за самопостигането на Аза, в чиято основа стои философията за радостта от живота – вслушването в гласа на волята, преоткриването на свободното и волно съществуване в природата (словосъчетанията за „*волност и младост*“, „*радост и воля*“, за познаване на сърцето...).

Самодивата е „*людска*“, чужда за макрообществото (селото) и микрообществото (дома), въпреки че влиза в него като невяста на овчаря Стилян – но тя внася отчуждението в дома, което разкъсва връзките между майка и син. Нейният език и действията ѝ остават непонятни за общността (изключения са Пенка и Бойко, които я разбират, защото носят порива по свобода, самодивското в себе си). Нейната поява в света на смъртните носи само изпитания и нещастия за привързаните към традицията – стопанката на дома баба Петкана и новия стопанин Стилян.

Самодивата не може да се превърне в стопанка, защото няма *битие-с-другите*, защото е само *самата себе си*, защото дори и да разбира животът „*долу*“, не може да подмени същността си и да приеме компромисното, нуждаещо се от подкрепа, топлина и разбиране човешко битие. Напразно Стилян я кара да го проумее – тя не може да стане като него, но няма и сетива да улови патриархалната етика на света долу.

*Стилян: Пред майка си аз не мога да оставя думата ми на две да стане. Аз съм мъж в тази къща най-подир! Няма да се стъписам, за смях пред очите и да стана... Проумей ме веднъж. Да рече майка ми – уж и той си довел жена.*

*Гюрга Самодива (учудена, като че не може да го проумей): Мъжова сила пред майка да покажеш! Тъй ли било тук по вас?*

Героинята няма конфликт с другите, защото светът на общността не я достига. Самодивата е завършената и хармонична в себе си личност, която подминава всичко в профанния свят на човека с неговите ежедневни грижи, суета и страдание, които биха помрачили нейната усмивка и радост. На запаленото кандило

и затворените прозорци, на вкоренените в традицията християнски вярвания и етика тя противопоставя своята езическа свобода, игрива волност и невинна усмивка. Сърцето ѝ не проумява майчината драма на баба Петкана, раздвоението на любимия овчар. Въпреки раждането на „момчана рожба“ и живеенето в общността Гюрга остава същество от *другия* свят. Тя е „огледалото“, в което се виждат увеличени баналностите и дисхармонните на колективното живеене. Според Т. Ичевска за първи път „при П. Ю. Тодоров *митичното* е не просто далечна и опасна „другост“, а свят, *който оценява човешкото*“<sup>42</sup>. Показателно в това отношение е второ действие на пиесата, което показва тъгите и неволите на Стилян, напуснал дом и млада жена и потърсил утеха за наранената си душа по самодивските „*рудини*“ поляни именно през очите на самодивите. Те коментират случилото се с овчаря, житейската му драма. Въпреки съчувственото отношение диагнозата е категорична: долу, в селото, неусетно са „*обрали душата*“ на твореца. В самодивските коментари ясно се проявява различието между световете, невъзможният диалог между „*горната*“ и „*долната*“ земя, респективно между *волността и радостта* и *човешките мъки и грижи*.

Самодивата е носител на „детско“ естетическо светоотношение – синоним на което са както дивите горски цветя (гороцвет, минзухар, здравец), които сади в градинката си, така и постоянната ѝ волност и радост, които осветяват по нов начин поведението на другите персонажи („*Аз искам като дете всякога да им се радвам, царица цял живот*“). В този посока Т. Ичевска интерпретира „*детското в драмата като синоним на „дествено съзнание“, на чист въздух, на естественост, непринуденост и вътрешна хармония*“<sup>43</sup>, който „не работи“ в колектива. В тази

---

<sup>42</sup> Вж. Ичевска Т. Митичното в българската литература – светове и форми. Пловдив, 2000, с. 152. Авторката анализира проявите на митичното в идилияте и драмите на П. Тодоров. Тя проследява трансформациите, които модерният драматург прави с митичните образи на самодивата и змея от българския фолклор, превръщайки ги в герои на своите пиеси, в главата „Другото като коректив в диалога на световете.“ Ичевска разглежда митичното като средство за проблематизиране на модерната душа, неговата роля в процеса на самопознанието на отделната личност.

<sup>43</sup> Пак там. с. 153.



посока особено отчетливи са смисловите разминавания в диалозите между Самодивата и представителите на общността (старата жена и Дойновица), израз на архетипната опозиция *природа – социум*. Езическото и природното са непонятни за колективното и традиционното. Символична е промяната, която самодивата прави в дома на Стилян с угасването на кандилото (религиозната вяра), премахването на решетките от прозорците (символ на страха и ограниченията, в които живее човекът), с дивите цветя, които засажда – *минзухар, здравец (лъхащи пролетна свежест)*. В очите на общността тези промени са травестиращи чрез трансформацията на дома в *плевня* (в разградено място).

Драмата постоянно изтъква другостта на самодивата спрямо селската общност. Критиците посочват липсата на промени в образа на Гюрга Самодива, която навсякъде е себе си, защото познава сърцето си и не търси нова идентичност: „*Навред искам да си бъда аз, каквато съм си!*“; „*царица цял живот*“. Като се сравнява с царица, Самодивата задава и друг тълкувателен план – образът ѝ (на царица) „*се възприема като проекция на висшето „аз“, като идеал за постигане*“, „*първообраз на човешкото съвършенство*“<sup>44</sup>. В оценката на Първа самодива (II действие) отекват П.-Славейковите блянове за силата и несломимостта на сърцето: „*над всичко надсмогнала, волно се сърце под нищо не превило*“.

Самодивата е себе си и в планината, и в общността, тя не търси и не преоткрива света, защото го носи в сърцето си. За другите се превръща в знак на волността, младостта и красотата. Който има очи за тях, ще им се радва и ще ги следва: „*... и в людско огнище огън като си стъкнеш сами чък, пак и той сърце ти ще стопли. Радостта аз в себе си я нося.*“ Новият огън на свободното и волно съществуване не може да запали Стилян в общността, защото старата му половина е достатъчно силна и пуснала корени в традицията. Бойко е този, който ще наследи Стилян, за да отстоява силата на младостта и волността, с него ще се надиграва и състезава Гюрга.

<sup>44</sup> В „Речник на символите“ Жан Шевалие и Ален Геербрант разглеждат образ на царя (респ. царицата) като образ, „който обединява в себе си желанието за независимост, за пълновластие над самия себе си, за цялостно познание, за осъзнаване“. – Шевалие, Ж., А. Геербрант. Речник на символите. С., 2000, с. 554.

В не една своя пиеса драматургът използва принципа на *огледалните образи*: Стилян – Бойко, Милкана – Калина, Страхил – Лудо-Младо. Чрез тях акцентира върху мотива за вечното завръщане на силата и младостта в човешката общност. Индивидуалистичната философия на Бойко от „Самодива“ е отглас от философията на Петко-Тодоровите герои несретници от идилията: *„Не мога аз вкъщи млада невеста да затворя, себе да заробя край нея! С добра коня късмет ще гоня по света, най-подир в поле ако кости оставя, нека овчари конят ми доведат, жалба по мене майка пред него да стори... Всичко е вятър на този свят.“* В романтичния мотив за вечното търсачество и скиталчество на човешкия дух, в предизвикателствата към установеното, в бленуването по недостижимото и невъзможното ще се скрие драмата на новия герой. Старобиблейската тема за преходността и суетата ще се осмисли от темата за вечната младост и красота. Романтичните мотиви ще получат модернистична обработка, за да zazвучи в тях драматичната участ на човека, осъден да живее в кожата си и да споделя участта си на смъртен.

Гюрга идва от „горната земя“ в „долната“ и внася очарованието, красотата, естетическия порив по другото и различното.

Тодоров няма да демонизира самодивата, а ще прехвърли хтоничното върху общността – жените, които носят закона. Самодивата ще изнесе урок, как човек да постига и отстоява себе си. Пенка ще се превърне в нейна последователка – и тук е запазена схемата на удвоените персонажи, устойчив принцип в структурирането на образите.

Петко Тодоров трансформира черти от митичния образ на самодивата – превръща женското, природното, хтоничното в черти на културния герой, на самопознал се Аз, слязъл в общността, за да отвори очите на другите за волното и свободно съществуване, за радостта от себенамирането. Самодивата е празникът, нейното битие е танцът, хорото, в което всеки трябва да усети сърцето си. Изкуството се превръща в територията, където героят се самопознава като автентичен, където отпадат условностите и грижите на делника. Нейната поява в общността моментално очертава границата между старото и новото. Мъжът ѝ Стилян е герой на границата (прехода), който преди се е движил без проблем между световите и всеки свят се е опитвал



да го привлече към себе си. Но след женитбата си влиза в модела на семейния мъж, оценен негативно през очите на по-младата му проекция, каквато е овчарят Бойко.

## 2.2. Раздвоение и резигнации. Страдащият Аз

*Някои се връщат. Връщат се там, откъдето са излезли, за да се върнат отново. Те излизат, за да търсят с какво да направят още по-плътни стените на своите домове, да ги направят още по-здрави, за да има къде да се връщат. Но понякога, макар и рядко, някои излизат, за да не се върнат никога.*<sup>45</sup>

М. Сер

Петко Тодоров въвежда и в драмите си *мотивите за безволие, тъгата, насталгиите, невъзможността и неизбежността* (обикнати от следходниците символисти), които обсебват личността към себе си, обезсилват я, правят я пасивна пред изпитанията в света. Драматичният сблъсък между стойностите на общността, построени върху представите за мъжка чест и достойнство, и нерегламентирания душевен свят (изтъкан от страсти и копнежи, пориви и отчаяния) ще роди екзистенциалния трагизъм в душата на Стилян. Овчарят Стилян, хайдутинът Страхил, достолепният чорбаджи Петко потъват в своите спомени и болки, за да не излязат никога от тях.

Особената раздвоеност на драматическото действие в „Самодива“ се дължи на *споменното* – всички говорят какъв е бил Стилян „преди“. Образът му е стилизиран изцяло в духа на митофолклорното: „най-личният овчар“, силен и весел, хармонична сплав от младост и воля („Тъй се родил. – Да си резчеше чембаса, да се запърши – по личен от него да няма;...мало и голямо като го заобиколило, като го зяпнало, да има колай с очи да го изпие“). Тогава е спечелил той облога с дивната самодива Гюрга и я е довел вкъщи. Извън общността героят е цялостен, с открита за радостта и изкуството душа. Неслучайно овчарят спечелва самодивата с неземната песен на кавала си, с творческите си умения и сила. Дотук идилията приключва, за да се разгърне драмата на раздвоения герой. В общността Стилян трябва да съхранява

<sup>45</sup> Цит. по: Личев, В. Пътища и бягства от себе си и от другите. // *Раздвоеният човек*. Студии и есета. [Сб.] С., 2005, с. 8.



идентификационните социокултурни норми, да изпълнява ролята на стопанина и авторитета на дома. С този двоен товар той губи себе си, радостта и смисъла на живота си.

У Христо, Никола, Гюрга няма колебания, те са монолитни; у Стилян има угризения, раздвоение, тъга. Героят е разпънат между небето и земята, между света на волността и този на уседналостта, олицетворени от самодивата и майката, от планината и родния дом. В пиесите на П. Тодоров това раздвоение ще се превърне в устойчива конфликтна схема.

Стилян е модерният, раздвоеният герой, оставил част от себе си на самодивското хорище. Сякаш още там душата му *„излиза из кавала“*. Той се отчуждава от младостта си, от своя живот. Запуснатият му вид и ядното счупване на стола на финала на драмата издават безсилието му да реши не конфликта между снаха и свекърва, а конфликта в собствената си опустяла душа.

По-усложнена е метаморфозата на Страхил от едноактната пиеса *„Страхил страшен хайдутин“*. Хванал Балкана, за да мъсти за отхвърлена първа обич, героят ще се отгласне от традиционния образ на бунтовника. Там, в Балкана, войвода на хайдушка дружина, Страхил ще познае себе си. Героят е разочарован не от общността, а от любимата. Хайдутството му е средство, начин да се изяви, да респектира и уплаши годечарите, да изтрие страданията и гнева. Царството му в планините, първоначално компенсаторно, му помага да *„сети себе си“*, но се оказва, че някогашното е само привидно надмогнато, че е съдбовно непреодолимо.

И в последната завършена пиеса на Петко Тодоров – *„Първите“*, драматичното разминаване между световите формира драмата на чорбаджи Петко, представител на аристократичното и достойно лице на българското чорбаджийство, който със сърцето си чувства идването на новите реформаторски времена, но със съзнанието си остава при старите порядки и обичаи, защото те са белязали неговата идентичност.

### 2.2.1. Изгубване на себе си – героят „сянка“

Раздвоените герои носят драмата на невъзможния избор, на безсилната воля. Най-често те са част от един стар свят, който са изгубили, от един идиличен ред, от който са отпаднали. Те изживяват криза на личностната идентичност, разиграна в рамките



на романтично-декадентската естетика на отхвърления от общността, жертва на „ориста“ и „участта“. В тяхната съдба се оглежда драматичният сблъсък между „бях“ и „съм“. Пълноценното им съществуване е останало в миналото, докато настоящето им е изпълнено с терзания и безпокойство, със самота и страдание. Поведението им може да бъде разчетено през екзистенциалната философия на отказа от себе си. Майсторът Дончо и овчарят Стилян заемат лявата част в опозитивните двойки воля – безволие, сила – слабост, новатор – традиционалист, вписват се в страдателния модус и онагледяват модерната преработка на романтичния мит за „падналия ангел“, на отхвърления от реда Аз, който не успява да се закрепил за ничие пространство, на останалия между „горната“ и „долната“ земя приказан персонаж. Дончо и Стилян са носители на модерна менталност, която съзнава своето безсилие, рефлектира върху него без възможността да го преодолее. Драмата им се вписва във фолклорния афоризъм: *„Който самичък не може да си намери място, подритва го всеки, докато го изритат отвън света.“*

Този тип герои извеждат темата за всекидневно трагичното, за онова невидимо, вътрешно безсилие на характера, който се затваря в себе си и пуска преградите, без възможност да се справи с обстоятелствата, рушащи опорите на битието му. В тях има отгласи от метерлинковската сила на „сляпата съдба“, но и белези от пропуснатия, ненаправения и затова вече невъзможен избор за отстояване на своето Аз. Причината за своето нещастие те най-често екстраполират извън себе си, в другите. *Слабият герой* се вижда като жертва на света извън него, на социума, който го е отхвърлил несправедливо. И Дончо от „Зидари“, и Стилян от „Самодива“ разчитат драмата си като продукт на агресивния социум, на метафоричната инвазия на света отвън в душата на героя, въобразена като издевателство, насилствено разграбване и опустошаване. Доскоро ясният и подреден свят на нормата се превръща в опасен и заплашителен за отхвърления свой: *„Слязва в село, един го дръпнал отсам – друг оттатък – самичък не вижда кога му обрала душата.“*

Тези образи могат да бъдат разгледани през метафорите за „обраната душа“ и „човекът сянка“, построени върху юнгианския архетип на сянката.

### 2.2.1.1. Драмата на отхвърления

Героите се чувстват пренебрегнати от общността („*всички ме отминават*“), неотвратимо се превръщат в маргинали, носещи тъмното, дори демоничното, с болезнено съзнание за трагична вина в един свят, разколебал представите за добро и зло и разместил ценностно местата на своето и чуждото. Зидарят Дончо е от типа несретници, които носят драмата на свързания със своите корени индивид, с престижа и авторитета на дедите и миналото, но той е и първият модерен Годоров герой, у когото личностната деструкция започва с поставяне на честолюбието и комплексите пред колективния дълг и отговорност. Внукът на Дончо Арнаутина е продължение на типа *несретник*, добре познат ни от идилията на автора. Несретничеството му е организирано около символичната фигура на *предателя*, в която се вписват поведението и действията му. Дончо предава най-скъпите образи на сърцето си, изградили основата на идентичността му: името и честта на рода си (кавала – реликва, на дядо си Дончо Арнаутина), любовта си – Рада, самия себе си. Деструкцията в образа му е представена не само в словесно поведение, но и чрез ремарките, които описват постепенното му занемаряване – израз на душевната криза. Образът е трагичен именно със срещата на противоположни мотиви в действията му – вкорененост в традицията и индивидуалистки бунт срещу битието. Неговите действия, разминаващи се с желанията му, потулените страсти и сподавените му страдания, както и самоубийството на финала (разсъдъкът му не може да помири двете чувства – че е предаден и че е предател), експлицират дълбинната психология на отхвърления. Трагичен е обратът в развитието на героя от наследник на славното Арнаутово коляно до *юва* – човек без постоянно свърталище и работа (особеност, на която се спряхме във втора глава).

Образът му е разпънат между традиционното и модерното. Като участник в любовния триъгълник с Рада и Христо – в ролята на излишния, той е по-близо до класицистичния герой, избрал да отмъсти за нараненото си сърце и честолюбие. От друга страна, самотата и безизходността, в които се оказва, след като е изоставен от своите – младежите, защитници на селото и зидарите, превръщат Дончо в модерен, резигниран герой. Противоре-



чията между произхода, положението в обществото и поведението му чертаят контурите на личната му драма. Дончо се чувства отговорен за думите и делата си пред всички, което придава особена значимост на постъпките му („...не съм като Сирака. Където погледна – всички ще ме видят; река ли приказка, знаят – с гвоздей е закована“). Внукът на Дончо Арнаутина, основател на общността и безспорен авторитет и водач на колектива в миналото, не успява да се справи с изискванията на наследеното.

Пътят, който извървява Дончо, е противоположен на този, който извървява Христо. Двамата протагонисти – съперници за сърцето на Рада, оформят класическата двойка новатор – традиционалист, която се актуализира в преходни исторически епохи. Новият водач – Христо (извоювал това право с лични качества и заслуги), измества водача по наследство Дончо. Героят изживява кризата на отхвърления от един социален ред, който винаги е смятал за изначално установен и сигурен. Дончо е низвергнатият и модерното в неговия образ на „паднал ангел“ е заложено в самия му характер, в страстта към саморазрушаване, в безумието, с което се отдава на желанието си за мъст.

Поредицата загуби – на любовта, на отреденото място на предводител на дружината, на зачитането от своите, има за резултат загубата на идентичност. Героят се отказва от знаковия код на името си и с това се озовава в ън от своя свят („Четвърти момък: *За тебе главата си слагах, ама да се отделиш в такъвзи час от дружината, язък ти за името!*“). (По същия алгоритъм разрушава себе си и Найден от Р.-Стояновата пиеса „Майстори“ – като се отказва от любовта си към Милкана, от работата и рода си, от традиционните морални добродетели, формирали личността му).

„Сирачеството“ на Дончо се превръща в израз на екзистенциалната му криза, на невъзможността да си намери място („...дружината ме остави – главатар него взе! *Отхвърлиха ме и тези, с които съм другарувал, отхвърлят ме и тези, с които работя, идеш и ти върху мене – няма никъде място за мене в този свят*“). Чувството за тотална отхвърленост го прави проводник на злото. Неслучайно старейшината дядо Милко го сравнява с „юва“ и с дявол, който носи злини и бедствия. Дезертирал от битката, зачертал името си, Дончо пристъпва и

основния закон на зидарската чест, с което прерязва опорите на своето съществуване, за да се превърне в символичен убиец на Рада и да затъне в лудостта, в желанието да „излезе *вън-от-себе си*“, реален изход за него е единствено самоубийството. Дори смъртта, която избира героят, се опитва да му избяга, да му предложи по-тежките мъки на съвестта и разкаянието – крехките клони на върбата не издържат тялото му и той отива да се обеси на кръста на новопостроената църква.

Моралната и психологическа регресия в Аза е една от темите, които занимават драматурга Петко Тодоров. Дончо поставя началото на серия герои несретници, самосъзнаващи разпада на собствената си личност, но безсилни да го предотвратят. Битийният модус на тези герои е в „*изгубеното време*“, „*изнятата песен*“, „*изиграното хоро*“. Те са персонажи, които критиката вижда като антични герои, които загиват поразени от собствената си ръка<sup>46</sup>.

#### 2.2.1.2. Обраната душа

*Намирам себе си като част от история, т.е. независимо дали ми харесва или не, независимо дали го признавам или не – намирам себе си като един от носителите на миналото.*<sup>47</sup>

А. Шютц

Израсъл извън човешката общност, сирак, Стилян е волна и свободна душа, част от света на природата. Облогът му със самодивата завършва с неговата победа, първата крачка в промяната на мито-фолклорния сюжет. Втората е довеждането на странната невеста в дома, при майката на Стилян. Самодивата се превръща в псевдоневеста, в идеолог на волното и свободно съществуване. Между прозата на делника и екстаза на празника се лута и овчарят Стилян. Родният му дом се разпада на две огнища – на майката и на снахата. Неспособен да намери своята позиция и поведение, Стилян, като модерен герой, не желае другите да му задават своите модели на живеене и бяга от проблемите, които не може да реши. Отчужден вече от овчарското

---

<sup>46</sup> Яворов, П. К. Две нови български пиеси. // *Мисъл*, 17, 1907, № 9–10 (излязла през април 1908), с. 724–747.

<sup>47</sup> Шютц, А. Чужденецът. С., 1998, с. 32.



битие, от своята младост, от волното и свободно съществуване (което няма място в общността, защото домът е традицията и в него човек се идентифицира като част от колектива), Стилян не може да влезе и в ролята на стопанина. В душата му трябва да намерят равновесие природният свят, в който е познал свободата и усетил силата на своето Аз, и светът на общността, в който е почувствал тежестта на стародавните норми и закони. Стилян познава добре и двата свята. Драмата му е в това, че не може да избере нито на кой да принадлежи, нито как да ги уравни в себе си. В майчината къща Стилян се опитва да се пребори със себе си, да демонстрира „мъжова воля“, но не успява... и забягва в планината да се бори с демоните в душата си... Загубата на неговата идентичност е показана и през погледа на волните самодиви: „обвесил врат по цял ден сякаш гроба по земята си търси“, „Слязва в село, един го дръпнал отсам – друг оттатък – самичък не вижда кога му обрали душата“.

В образа на Стилян се въвежда и аксиологично важният за П. Тодоров мотив за ценностната смяна на местата на *своето* и *чуждото*. Своето, животът в патриархалната общност, е припознато като чуждо: като място на сплетни и раздори за овчаря Стилян. За майстор Никола семейството ще се превърне в затвор. Цена също е отчуждена от своите – цената на постигането на индивидуалната свобода изисква тотално раздалечаване на световите.

След домашната свата, в която вдига ръка на майка си, Стилян напуска своите. Изкачва се навръх планина да търси себе си и да си уяснява света там, където е бил цялостен и хармоничен, но това качване горе е псевдоинициация – Стилян вече е ослепял за прелестите на природното битие и горе само изплаква болките си.

Всъщност овчарят обрича очите си на Гюрга и ослепява за света горе. Душевната му болка е разиграна в полето на естетическото, чрез тъжната песен на кавала – „*Душа през кавал излиза*“. Интересното е, че самодивите разглеждат човека в общността като марионетка, подвластен на едни или други центробежни сили, без свой център. Текстът на Тодоров разменя местата и ролята на *своето* и *чуждото* – злата, опасна и хтонична сила за овчаря не са самодивите (фолклорната семантика), а селото.

Метафоричното „*обрана душа*“ показва подмолното, коварното, агресивното в отношението на общността към различния. В личността колективът оценява качествата, които я представят (най-личен е овчарят), но не се интересува от душата ѝ.

Завърнал се в общността чрез женитбата, той трябва да поеме социалната роля на стопанин, чиято „*мъжова дума*“ да се слуша. Силната му воля се скършва – защото трябва да е проводник на волята на общността. Стилян настоява пред Гюрга: „*Проумей ме веднъж*“, а майка си съветва да проумее Гюрга. Той се идентифицира с долния свят – на селото, и не може да направи избор – домът, традицията го придърпват към себе си. Стилян изгубва и другите, всички го отминават, защото, както се казва в „*Зидари*“, който самичък не си намери място в света, изритват го отвън света. В движението между световите герои е загубил себе си. На финала на пиесата Азът изцяло е заличен в признанието пред майката „*не съм вече аз*“. Волният и свободен някога Стилян се връща в колектива, претълкувайки някогашната си победа над самодивата като поражение. Разпадането на личността води до отключване на тъмното и непознатото в човешката природа и Стилян вие като ранено животно от безсилие и ярост на финала на драмата. Така в Тодоровия модел юначното се трансформира от общността до заробване на човека от „*нощните*“ сили на съмнението и саморазрушението.

Текстът дискретно внушава *заплитането* на Стилян в хорски приказки и одумки, в клюки и разправии, неусетното „*изваждане на душата му*“. Те изплитат невидима паяжина, преградата между „*бях*“ и „*съм*“. Тежестта на „*мъжката му дума*“ пред майката и общността и волната песен на кавала му на самодивското хорище маркират два свята, които се разбягват и които героят не може да уравни. Ако се върнем към фолклорния мотив за омагьосването – болест на овчаря, залюбил самодива, ще открием неговата двойственост. Дотук разгледахме неговата алегорична деконструкция, но *мотивът запазва паметта за гибелната среща между съществата от двата свята* – света на волността и света на родовите стойности. В „*Самодива*“ тази гибелност функционира и води до разпъването, *обирането на душата* на овчаря, неговото залиняване, вехнене, загуба на всякакви битийни ориентири. След спечелването на облога със



самодивата започва гибелта на победителя. „Болестта“ на Стилян напомня болестта на Косьо от идилията „Змейно“, но драматически е интерпретирана от друг ъгъл. Петко Тодоров преобръща фолклорния стереотип за урочасването на овчар от самодива. Стилян е жертва не на Гюрга Самодива, а на патриархалния селски свят. Общността става тази тъмна, непреодолима сила, чудовището, което ще вземе душата на Стилян:

Стилян (просълзява се немощен): *Ти спечели оброка най-подир... Сама не може очите ми да изпиеш там, тука отвед ме налегнаха: – да гледам и да виждам, да слушам и да не чувам...*

### 2.3. Себепознанието – „разширената“ душа

*Гледам Олимп – боговете измрели от старост, разбягали се и оставили своето обиталище на хайдутите. Но хайдутин и бог не са ли нещо много близко? Поне представителите на последните тук на земята са първите.*<sup>48</sup>

П. Ю. Тодоров

Драмата на Страхил се „разчита“ в навечерието на гибелта му. Залавянето от сеймените става възможност да обгледа миналото си в разговор с единствената любов в живота му – Милкана.

Героят е станал хайдутин, за да отмъсти на Милкана за *мнимото* предателство спрямо него (този мотив за „неопазената, предадена любов“ ще се повтори в завръщането на Живко от „Майстори“ на Рачо Стоянов). Страхил дебне в горските усои годещарите, за да поиска сметка за любовното си разочарование. Но в планината ще срещне една друга Милкана, която вече не му подхожда, която зачита правилата на семейния морал, превила глава под *мъжова воля*. Едва тогава Страхил разбира измамността на представата, с която е живял (Милкана се оказва родена не за хайдушко либе и самодива, а за стопанка и грижовна съпруга). От този момент настъпва и разочарованието на героя от любовта, осмисляла битието му на хайдутин.

Страхил е близък до Стилян в много отношения. И двамата са нерешителни – Стилян в отстояването на свободата си вътре

<sup>48</sup> Тодоров, П. Ю. Събрани съчинения. Т. 4. Писма. С., 1981, с. 389.



в общността, Страхил – в показване на любовта си пред Милкана, в завоюването ѝ. И двамата носят копнежа за промяна, в който централна роля играе любовта с нейното идеализиране. Според Бойко Пенчев драмата на героите произтича от факта, че изневеряват на себе си, на своята любов в миналото.<sup>49</sup> Петко-Тодоровите герои се усложняват, излизат от ясните за разчитане схеми, затъват в самота и страдания и оставят душата си там, на високото – на самодивското хорище, на хайдушкия извор. И двамата губят своята самодива. Стилян се чувства изоставен и сам, Страхил се чувства измамен в своите очаквания. Самодивската привлекателност е изчезнала, Милкана превива врат пред попово чедо, Гюрга слиза да живее в селото.

В „Страхил страшен хайдутин“ фолклорният архетип компенсаторно се задейства на финала, за да остойности смъртта на Страхил, да я осмисли по модела на песенното, да я експонира в друга ценностна система. Сродното между героите е и в отмиляването на родното, в отчуждението от своите, в душевните им унеси. Неразпознаваеми за общността интуиции владеят душите им.

Подобно на Стилян от напет и горд юнак Страхил се превръща в сломен или по-скоро безразличен към случващото се с него, окован в тежки окови хайдутин, който знае, че го очаква бесилото. Другите се питат: „Тоз ли е Страхил страшен хайдутин?“ Героят използва озоваването си в „долния“ свят, за да обясни на любимата Милкана своето ново познание за света, разтварянето на сърцето за метафизичните стойности, и да проумее другите и техните избори. Там, край хайдушкия извор, заслушан в песните на Стария Балкан, героят се е докоснал до хармонията на вечното, чул е гласа на отвъдното, „песента без думи“. Затова не се бунтува срещу участта си. Той се е само-

---

<sup>49</sup> Пенчев, Б. Българският модернизъм: моделиране на Аза. С., 2003, с.165. Като анализира драматическия епilog „Страхил страшен хайдутин“, литературоведът развива тезата за „обречеността“ на модерните Тодорови герои, която идва не от прекомерното познание, а от изневярата към себе си, от „сбъркания избор“. Нашето твърдение е, че в логиката на текста само този избор може да ги отведе към по-дълбинно познание за света, да им разкрие сложността на направените постъпки и избори, да свали пред погледите на душата им „булото на майа“.



постигнал чрез самотата и съзерцанието. Образът, който предава трансцендирането на Страхил, се вписва в стратегията на „Мисъл“ за стилизираната природа, символ на модерните преживявания на Аза, на процеса на оцелостяването му.

Финалът на пиесата затваря наратива за самопостигналия се герой в сецесионната рамка на националния митопоезис – песента за славния хайдутин Страхил. Модерността на образа трансформира Ботевия модел за хайдутина и хайдушката смърт. Страхил е скъсал връзките със света – прежалил първо либе, но и хайдушка дружина, отчужден от света на личното и социалното и прогледнал за истинската същност – красотата и хармонията на абсолютното битие, чрез *техниката на медитирането* (унасяне – заспиване – сън), разтваряйки душата си във всемирната Душа.

Мотивът за „*песента живот*“ е средоточие на отстранеността на Аза от себе си. Песента обработва минало и настояще и така своето приема чертите на фолклорния образец. Героят се завръща в мита, личната история се разтваря в народнопесенния образец, прибира се в лоното на колективния архетип „*нека бъде, както е писано*“. В пиесата песента за Страхил войвода поема такива функции. В нея се съдържат мотивите за *начевашката песен* на Калина и за *изпятата песен на Милкана*, които презентират фигурата на дистанцирането, свързват индивидуалната съдба с митичната орис.

Финалът на Страхиловата история развива идеята за естетската смърт на хайдутина, такава каквато ни е завещана от фолклорния текст: с разрошения от вятъра перчем и бялата риза, с песента на Милкана, която в песента на Страхил ще вложи своята допята песен. „*Песента живот*“ и *Страхиловата песен* са рамката, в която протича срещата на героя с миналото му. Пиесата започва с песента на поповата щерка Калина и завършва с усета на Милкана, че ще живее единствено в песента. В песента се отлива нереализираният копнеж на героите по „*воля и младост*“.

### 2.3.1. Естетическото съзерцание и модерната душа

„*Сега се занимавам с философия и Шопенхауера и съм много доволен, че се запознах от дъно с този философ* – пише П. Годоров през 1903 г. в писмо до К. Христов. – *Бих те посъветвал и*

теб, ако имаш време, да го проучиш – знаеш ли колко мисли и полумисли ще ти се изяснят, колко нови светове ще ти се открият? – Аз се сеещам след проучването на произведенията му отново млад, прероден и сега се надя да разперя наздраво криле.“<sup>50</sup>

Горните редове показват мощната творческа инспирация от съчиненията на немския философ. Шопенхауеровите концепти за волята и представата, за естетическото съзерцание и преобразяващата сила на изкуството се превръщат в основен философско-естетически интертекст в пиесите на Тодоров.

В драмите „естетическото съзерцание“ функционира и като цел, модел на поведение; обяснителен механизъм; като психологически процес на себетрансцендиране на емпиричния Аз. Естетическото вглъбяване и медитиране сред природата на Тодоровия протагонист е част от едно ново духовно израстване и метафизично познание на Аза, което Шопенхауер описва в теорията си за естетическото съзерцание. Възприемайки от Кант схващането, че *естетическото съждение* е безкористно, немският философ развива идеята за естетическото съзерцание като временно спасение от подвластния на волята живот и разглежда произведението на изкуството като продукт и проявление на това съзерцание. През тази оптика можем да разгледаме многобройните редакции на драмите на П. Тодоров, направени в периода от 1901 до 1910 г., като процес на доизбистрянето на образа на модерния персонаж – аутсайдер и самотник, през философско-естетическия интерекст Шопенхауер. За да не изглеждат натрапени в мито-фолклорните образи, философско-естетическите идеи на Шопенхауер преминават през различни етапи на обработка и усвояване, докато се превърнат в неразривна част от езика и поведението на модерния персонаж. И ако в началото срещата на естетическата среда и философска идея се напасва, впоследствие се превръща в устойчив конструкт на П.-Тодоровия текст. Нека проследим проникването на философския интертекст в семантиката на драматическия образ на индивидуалиста.

Петко-Тодоровият индивидуалист има отношение към природата, различно от това на общността. Общността гледа

---

<sup>50</sup> Тодоров, П. Ю. Цит. съч. Т. 4. Писма. С., 1981, с. 410.



на природата *прагматично* – като средство за постигане на ежедневните цели. Индивидуалистът възприема природата *съзерцателно* – като начин да трансцендира отвъд битовите си нужди и желания. В прагматичното отношение има обективизиране на света, а в съзерцателното – медитативно *сливане* на субект и обект, на човек и природа. В „Светът като воля и представа“ Шопенхауер описва това специфично състояние, за да онагледа т.нар. „естетическо съзерцание“:

...това чисто обективно настроение се постига по-лесно и намира външна подкрепа благодарение на движещите се срещу него обекти, благодарение на подканващата към съзерцаване, дори натрапваща се пълнота на прекрасната природа. Когато се открива пред взора ни, тя почти винаги успява да ни откъсне, макар и за миг, от субективността, от робското служене на волята, да ни потопи в състоянието на чистото познание. Затова дори човек, измъчван от страстите, нуждата и грижите, след като е хвърлил един-единствен поглед на природата, незапно получава наслада, просветление и бодрост: бурята на страстите, поривите на желанията и страховете и цялата мъка на искането веднага се умиротворяват по един чудодееен начин.<sup>51</sup>

Това омиротворяване сред магическия декор на природата – като спасение на модерната душа от постоянното раздвоение и саморефлексия, става основен ход в самопознанието на П.-Годоровия индивидуалист.

Според Шопенхауер волята<sup>52</sup> е имперсоналният принцип, който движи всичко съществуващо – тя е безсъзнателен и безцелен импулс, който у човека се проявява под формата на многобройни желания и потребности. Именно от тях произтича всяко човешко страдание.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Шопенхауер, А. Светът като воля и представа. Т. I. С., 1996, кн. 3–4, § 38, с. 36.

<sup>52</sup> Светът *като обект* за субекта е *представа*. *Сам по себе си* (an sich) той е *воля*. В представата волята се обективира – проявява се като обект.

<sup>53</sup> Тук личи влиянието на източната философия върху Шопенхауер: желанието като източник на страдание е ключов постулат в будизма (втората от Четирите благородни истини). Това обяснява и защо неговата идея за *естетическото съзерцание* се доближава до източните медитативни практики (заличаване на индивидуалното съзнание, премахване на субект-обектното разделение).

Естетическото съзерцание е само изключителен и временен изход от подчиненото на волята индивидуално съществуване (което е страдание). То се случва тогава, когато познанието, принципно подчинено на волята и ориентирано към многобройните цели на човека, се откъсне от утилитарната си функция. Познанието трябва да се абстрахира от множествеността и изменението – времето, пространството и причинността, като разглежда не индивидуалните неща (подчинени на конкретни обстоятелства и обвързани с конкретни цели и потребности), а „Платоновите идеи“, въплътени в тях. Снемането на индивидуалността на познаващия субект прави естетическото съзерцание изход от света на волята и страданието. *„Защото в мига, в който свободни от искане, се отдаваме на чисто, безволево познание, като че ли навлизаме в друг свят, в който вече няма нищо, което тревожи волята и по този начин така силно ни разтърсва. Освобождаването на познанието също толкова несъмнено и така цялостно ни откъсва от всичко това, както сънят или бляновете: щастието и нещастията изчезват, вече не сме индивиди, индивидът е забравен; ние сме само един чист субект на познанието.“*<sup>54</sup>

Тази ключова теза на Шопенхауер – за разтварянето на Аза в чистите идеи, се оказва особено близка на модерните П.-Тодорови герои от пиесите „Самодива“, „Страхил страшен хайдутин“ и „Змейова сватба“. В тях Тодоров утвърждава образа на модерния герой като пресечна точка на горда самота, себенадмогване и медитиране. Гюргя Самодива, Страхил, Змея Горянин са почти манифестен израз на Шопенхауеровата идея за естетическото преживяване и медитиране, което временно еманципира субекта от господството на волята и го издига до едно ниво на чисто възприятие в лоното на природата.

Страшният хайдутин Страхил разкрива пред невяста Милкана метаморфозата, която е настъпила с него в планината. Тя е израз на преодоляване на личните и егоистични мотиви, ръководили действията и постъпките му.

Първоначално егоистичните чувства са тези, които са го изпратили там: изоставен от първото си либе, Страхил хваща

---

<sup>54</sup> Пак там.



гората, за да отмъсти за раненото си сърце и накърнено честолюбие: „...мойта сила да познаеш, Милкано. Що ми бе накипяло на душа – вяра и клетва пред акрани бях сторил: мяра за мяра да ти премеря.“ Но в планината героят се отърсва от любовта, което води до тотално освобождаване от земните нужди и стремежи: „и кога видях и ти преви врат, кога волята на едно попово чедо не можа да прекършиши – ритна ми сърце от тебе... от тогази не исках ни мъст да вадя за твоята измяна, коя ме в гора прокуди, ни за род роднини да залитам!! Махнах ръка и на теб, и на цял свят... познах що е воля и хубост, и себе в света...“ Същината на метаморфозата със Страхил е представена като преодоляване на личните желания и страсти, видяна е като себенадмогване – „разтварянето“ на героя в свободно от волята съзерцание, което парадоксално познава що е воля. Шопенхауер представя този процес така: „Но когато външен повод или вътрешно настроение внезапно ни издигнат над безкрайния поток на искането, когато познанието се откъсне от робското служене на волята и вниманието ни вече не е насочено към мотивите на искането, а възприема нещата свободни от тяхното отношение към волята, следователно съзерцава ги без какъвто и да е интерес ...като изцяло им се отдава само като на представи, а не като на мотиви, тогава веднага и от само себе си настъпва покоят, който през цялото това време сме търсили и който непрекъснато ни е бягал, и на нас ни става добре.“<sup>55</sup>

До този трансцедентален покой се домогват П.-Тодоровите герои. В своя ретроспективен разказ хайдутинът Страхил предава това неописуемо състояние на медитативно разтваряне на душата, възможно единствено в лоното на идеалната природа, като метафизичен пробив в битието: „като чисто съзерцание (*Kontemplation*), като способност да се разтворим в нагледа, да се загубим в обекта, да забравим индивидуалността“<sup>56</sup>. На зелената морава, край хайдушкия извор самичък Страхил сваля бремето на земното съществуване и се унася в приказките на Балкана: „Тез приказки без думи, Милкано, ту лихи като момински блян, ту унили като несвесен сън! Как съм се унисал и забравял

---

<sup>55</sup> Пак там.

<sup>56</sup> Пак там.

*самичък през късни полунощи... Тъй ме и придебнаха сеймени, унесен и забравен в тях край хайдушки извор самичък... Кой мисли зли примежди... кой карез дири в такъвзи час – сам душманин да видиш насреща и него ще прегърнеш!... И не сегна ръка пушка дори срещу сеймени да дигне.“* В този момент на медитация – разширяване на душата и нахлуване на безкрая в нея, чувството за себесъхранение отпада и героят става лесна и закономерна жертва на врага. Така липсата на лични, егоистични, но в същото време и самосъхранителни рефлексии е най-важното условие за осъществяване на онзи особен тип индивидуация, който постига страшният хайдутин.

В същата Книга трета на „Светът като воля и представа“ Шопенхауер говори за гения, у когото познанието до такава степен преобладава над волята, че го прави неприспособим към света, „неприродосъобразен“ – „той често не отделя внимание на своя собствен жизнен път и го изминава твърде непохватно“<sup>57</sup>, тъй като познавателните му способности не служат на волята, а на надсубективно съзерцание на идеите. Пренебрегването на личните мотиви пред чистото познание за Шопенхауер е рядко изключение: „Обикновеният човек... не е способен – най-малкото не постоянно – да осъществи напълно незаинтересовано наблюдение, което именно образува истинната съзерцателност.“<sup>58</sup>

Модерните П.-Тодорови герои в своя познавателен стремеж достигат до онова състояние на преодоляване на външно-обективната воля и проникване в иманентната същност на нещата.

*На хубост и воля всеки ли мой да се радва, Милкано?!...  
Защо ми е додявала и отбор дружина, защо съм махвал с  
ръка и на сговорни другари понявга... Едного върла невярна  
превара из село прокудила, другиму турчин врати затръ-  
нил – жаден мъст да вади, трети тръгнал отвърх Балкана  
свят да реди и прережда, никой, никой не бе тъй – сърце  
широко да разтвори само, себе да сети...*

И в „Змейова сватба“ способността за съзерцателно единение с природата е един от маркерите, бележещи различните

---

<sup>57</sup> Пак там, § 36, с. 27.

<sup>58</sup> Пак там, § 36, с. 26.



герои на фона на общността. Разбирането на езика на цветята и приказките на тилилейските усои е знак за обладаването на повисши знания, за „змейско“ от друг порядък. В духа на разгледаната Шопенхауерова теза това ирационално познание на Змея е възможно само в природата, сред самота, когато човек се откъсва от миналото и се връща към първоначалата. Змеят не е по-различен от Самодивата или Страхил по отношение на природата, естетическото съзерцание, трансцендирането на Аза и постигането на неговата цялост отвъд общността.

Змеят открива на Цена същото медитативно разтваряне на душата, за което разказва Страхил пред Милкана: *„С думи не мога ти изказа, ти ще видиш, всичко тука без думи си шепне, тъй кротко, тихо – и на тебе ще ти притихне душата, ще забравиш думи, всичко ще забравиш, дето си приказвала до днес... Нощем, когато задремат поля и гори, когато притихне околоръст, ще чуеш тъмната приказка на тилилейските усои: там всичко в един глас тогази зашепва и те унася-унася, като в някой сладък сладък сън някъде пряко земя и вода...“*

Ще подчертаем пак, че отношението на героя индивидуалист към природата е отношение на естетическо съзерцание – познание, освободено от волята; негов обект са не конкретностите, а вечните същности. Познанието на общността е инструментално, подчинено на непосредствените потребности, естетическото съзерцание е надредно спрямо бита. Тази разлика – между служебното и безкористното отношение към природата, е видна доста отчетливо в „Самодива“, например в следния невинен диалог:

Гюрга: *Погледнете ги само! И игликите, и гергьовчето, и теменужките, как са привели челца едно до друго.*

Старата жена: *Че какво да гледам. Гороцвят... Цъфти и в полето, и в гората... Едно време, като пасяхме овцете, колко сме го брали по могилиците да си вием венец.*

Гюрга: *Едно време ли?*

Старата жена: *Деца когато бяхме, ката ден венец виехме на царица да се правя. И радвала му съм се!... Дете на какво се не радва? Сега вървя през моравата и не го виждам биля...*

Гюрга: *Аз искам като дете всякога да им се радвам; царица цял живот –*



Старата жена: *Не е на ръката ни, невясто, не те пита.  
Като те налегнат грижи и радост угасне, и сърце се склучи.*

Самодивата: *А-а, да ми угасне радостта, да ми се склучи  
сърцето? Глуха и сляпа да тръгна по света!*

Баба Петкана: *Кога те надвият и тебе години като нас –*

Гюрга Самодива (гледа ги някак учудено): *Че има ли  
грижа световна и човешка мъка, радост над които да не е  
надвила?*

Шопенхауер сравнява гения именно с детето, при което способността за съзерцание е особено силна, тъй като е незасегната от всякакъв прагматизъм. Мисията на гения е в това да „отвори очите“ на общността, която е „сляпа и глуха“ – неспособна да види вечната красота в света на временните явления поради прекомерния си утилитаризъм. Или, според популярния израз, който и Шопенхауер използва: „Творецът ни кара да виждаме света с неговите очи“.

Красотата на цветята, с чиито описания преизобилства „Самодива“, а също и „Змейова сватба“ („Змеят: *Ще се набереш тук на радости и хубост. Сутрин, като станеш, ще видиш, щом се пукне зора, как всеки цвят ще се отърси, ще трепне всяко листо. Тръгни – накъдето поминеш: цветята ще ти се усмихват, ще ти кимат; също като на дружка..., подружи се и ти с тях, с всичко наоколо се подружи и обикни го като свое... никога няма да сетиш самот, нито пък някога ще ти дотегнат...*“)<sup>59</sup>, изглежда най-достъпната за „показване“, намира се като че ли най-близо

---

<sup>59</sup> В тази връзка вж. при Шопенхауер, „Светът като воля и представа“, кн. 3: „...преходът към състоянието на чист наглед се постига най-лесно, когато предметите му съдействат... Такова свойство преди всичко притежава прекрасната природа и затова тя доставя макар и мимолетна естетическа наслада дори на най-нечувствителния човек. Очевидно е, че преди всичко растителният свят призовава към естетическо разглеждане, дори го налага...“ В тази връзка идва и определението на Шопенхауер за красиво: „...докато това желание на природата да ни съдейства, значителността и отчетливостта на нейните форми, в които лесно откриваме индивидуализирането на идеята, е това, което ни пренася от областта на подвластното на волята познание в света на естетическото съзерцание, и по този начин ни извисява до свободен от волята субект на познанието, дотогава това, което ни въздейства, ще бъде прекрасно, а това, което се пробужда в нас, ще е чувство за красота“. (§ 39, с. 41)



до погледа на традиционния човек и въпреки това остава неразбрана – като част от едно друго световъзприятие.

Общността се доверява на практическата мъдрост, която има за цел възпроизвеждането на един традиционен начин на живот с оглед на общото оцеляване. Тази практическа мъдрост и навикът, свързан с колективния живот, „затварят очите“ на мнозинството за всичко, което е ирелевантно спрямо конкретните битови цели. Модерният герой, индивидуалистът, творецът, който е чужд на общността, вижда света с други очи – не през призмата на традиционното, и опитът му да опише автентичното си преживяване най-често е обречен на неразбиране:

*Гюрга: Прозорец не, сърце си да отвориш тази вечер!*

*Дойновица: Слънце залязва и моми се смеят ката ден...*

*Коя е слободна да сгърне ръце, на прозорците да ги гледа!*

*Гюрга: Как мало и голямо в село е тъй – или в работа ще се впрегнат да се бъхтят, или ще седнат да дремят и да се прозяват.*

*Дойновица: Тъй сме се научили.*

*Гюрга: Я се спрете веднъж, вгледайте се, вслушайте се в хубостта, що трепти сама и нанавън... Миг хванете и познайте от ония златни багри на зората – ей час тлеят на небето и до час ги вече няма...*

Очевидно е, че персонажите говорят на различни езици. „Преводът“ между тях е невъзможен, защото изисква скок в друг, различен модус на екзистенция. Модерната душа е тази, която може да се превърне в субект на естетическо съзерцание – и то е ключова нейна характеристика.

### 2.3. 2. Преоткриването на себе си в другия

Змеят Горянин и Цена от „Змейова сватба“ са поредните герои, в които е заложена идеята за индивидуацията/оцелоставянето на Аза. Различното и особеното тук е, че то се мисли и постига посредством преоткриването на себе си чрез другия, посредством любовта. Другата перспектива за света, която носи любовта, за дълбочината на нещата и преодоляването на границата между външно и вътрешно, придава ново измерение на

човешкото съществуване. Различието, което се съдържа в погледа на Другия и към което сме се стремили, се оказва нашата липсваща половина, липсващото знание, което ни оцелостява.

Змеят ще отвори очите на селската девойка за красотата на света извън общежитието. В неговата личностна свобода Цена ще познае своите пориви и стремежи, своята идея за свят, свободен от еснафските ценности и ограничения. Змеят олицетворява бляновете на Цена по другото и различното, по света извън познатото и в контакта си с него очите на героинята ще се отворят за красотата на един свят, който тя не познава, но желае... Змеят Горянин ще изживее същата трансформация под въздействието на новото, жадувано и непознато чувство любов, което ще превърне каменното му сърце в човешко. В пиесата вплетените приказни сюжети – за тримата братя и златната ябълка, за царската дъщеря, за каменното сърце – в рамките на зададения индивидуалистичен прочит се превръщат в разказ за самопознаващия се човек, прозрял смисъла на своето съществуване през погледа на Другия във и чрез любовта.

Както посочихме, Тодоров е повлиян от учението на Шопенхауер и идеите за преодоляване на волята чрез красотата и нейното съзерцание. Трансформацията, която преживяват Цена и Змея, може да се обясни и чрез постановката за познанието, което се освобождава от робското си служене на волята.

Образът на Змея е вариация на един и същ тип герой, занимаващ постоянно въображението на драматурга. Като отчитаме популярния автобиографичен код, на който той сам обръща внимание (трагично завършилата любов между сестра му Минка и Яворов), и раждането на сюжета като сублимация на личната семейна трагедия, образът на Змея се явява продължение на типа социален аутсайдер и ницшеанец. В нашата интерпретация змейското като характеристика на героя ще означава различното, опасното и неприемливото в поведението му, което селската общност е опитомила и санкционирала в мита за Змея Горянин.<sup>60</sup> Отлъчен от общността, познатият ни П.-Тодоров

---

<sup>60</sup> Изводи за вторичността на змейската същност прави и театроведът Н. Йорданов в своята статия „Змейова сватба. От приказката до драмата“. Като използва алегоричната стратегия в разчитане на образа на Змея Горянин,



индивидуалист претърпява поредната трансформация и тя е именно в художествената визия на митичния змей. Първо действие рисува демоничната същност на Змея, носител на нечовешки тъмни сили, на ирационално от гледна точка на колективна поведение. Змейската му същност е съчинена, резултат на натрупани представи на общността. Змеят е белязан, напуснал общността и изкачил се на планината, построил своята пещера в тилилейските усои, където човешки крак не е стъпвал. Както отбелязва Н. Йорданов, образът на Змея се покрива с този на Заратустра.<sup>61</sup> Като него Змеят говори с притчи (диалозите с Цена). Митът за неговите злосторства се ражда като защитна реакция на общността, санкционираща непоместения в нейните норми и правила индивид. Никой не е виждал Змея, всички са слушали, чували, фантазирали своята представа за злия му нрав. Цена го харесва „*по приказка*“. Общността го табуира, премълчава или говори евфемистично (апотропейно обругаване, иронично-травестийно): „Втори момък: *Нощя към втори петли, когато угаснат всички седенки, като обикалям самичък по друмищата, пресрещали сме се с него и бия един други цигара сме запалили.*“

За общността индивидуалистът е егоист и злосторник, който живее само за себе си:

Четвърти момък: *Как ще остарее! И дъбравите като хала ще кърши – срещу силата му никой няма да излезе. Цял ден само себе си гледа: да се нахрани, напои. Какво му е друго работата.*

Трети момък: *Казват, лете, когато зазреят нивите, ката ден на разсъмване ги обикалял, обирал най-едрите зърна. От тях си месил хляб и хлябът му бил бял кято мляко. Пък по гроздобер, преди още да са влезли хората в лозята, той от лоза на лоза обирал най-едрите зърна. Имал вино в кърпа да се носи.*

---

Йорданов го интерпретира в три хипостази – етическа, естетическа и философска, за да демитологизира злото, змейското и ницшеанското у персонажа. Вж. Йорданов, Н. Змейова сватба. От приказката до драмата. // *Българското драматургично наследство*. Нови прочити. С., 2006, с. 58–61.

<sup>61</sup> Пак там, с. 59.

Представата за Змея се покрива с фолклорните поверия за него като зла сила, която пакости и постоянно взима своите жертви. Интересно е обяснението за отлъчването му от хорската общност: „Втори момък: *Защото му е крив света!*“ На селската седянка Цена изразява различна представа за облика на Змея – олицетворение на мечтата ѝ по другия свят. Тя е готова да демитологизира змейското у него и да го припише на хорските приказки и измислици: „...*то като се рече веднъж за някого... Зная аз... Змей бил. И него майка не е ли родила.*“ Изцяло съчинен е митът за неговите злосторства, както ще се окаже по-късно в разказите на козарчетата. Развитието в образа на Змея е свързано с демитологизиране на змейското и с появата на индивидуалиста, който открива добротата и състраданието в сърцето си (вълшебната приказка за превръщането на *каменното сърце* в човешко).

Пиесата започва със седянката в дома на Цена, битова картина, в която разговорите и приказките за Змея съставят колективния мит за злодействата му. Налагат се представите за неговата свръхземна същност (с акцент към негативното в образа), която трябва да го сдвои със Змея от народните приказки и легенди. Сцената е стилизирана и нейната декоративност подсказва подмяната на реалното с мечтаното, бягството от стереотипите и задушавачата атмосфера на бита в царството на приказното и фантазното. Цениното бягство от другите (приказките, билките, омагьосването) към себе си (свободата, волността, олицетворявани от Змея), се маркира от заплахата желание („*Аз ще пристана на Змея Горянин. В пещерата да ме заведе*“) до нейната реализация („*Нямам нищо. Аз искам да ме заведеш там, дете никой не е стъпвал. Пред мене слънцето първо да изгрява, зад мене да залязва. Там, дете напред рече... в приказките дете се разправя.*“)

Образът на Цена също е амбивалентен, раздвоен между реалното и магическото – дръзка и своенравна, нежелаеща да се подчинява на нормите на общността: „*Не ми трябва мене вече никого да знам в тази къща. Аз ще се махна от тука.*“ Героинята копнее да избира света, да го опознае без охранителните механизми на братята, семейството, общността: „...*когото ще взема, до него аз сама ще си проправя път*“.



Цялото първо действие прокарва пътя на Цена към „тилилейските усой“. Те са вълшебното и страшно място отвъд света на познатото. Колкото повече братята ѝ искат да я предпазят, толкова по-силно е влечението ѝ по непознатото и санкционираното. Нейният образ носи идеята за *преодоляването на емпиричния Аз, за прескачането на преградите, които общността е издигнала, за да го държи в подчинение*. Невидимата, „змейската“ същност на Цена ще проблесне в магическите думи на песента: *„Мене ме, мамо, змей люби“* от първо действие на пиесата. Прозрението на другите – *„Сякаш със Змея се надпява“* – експлицира интуитивното ѝ оразличаване и отхвърлянето ѝ от общността.

Липсата на психологическа свобода е представена символно от Дома – затвор, а грабването ѝ от Змея символизира пътя на самопознанието, по който героинята тръгва. Горещ, далеч от другите, преборвайки се със страховете си, Цена вкусва познанието, което ѝ носят свободата и любовта, интуитивното ѝ желание става съзнателно поведение.

Змеят също говори за своите чувства и сърце и с това предизвиква подигравките на общността. Интересна е сцената с „похищението“ на Цена. За такъв разговор Змеят не е подготвен: *„Тръгни подире ми. Сама ще видиш. Останал съм самичък и не зная откъде по-напред да захвана.“* В „прелъстяването“ Змеят разкрива своята самота, скъсването със социума и неговия говор. Привикнал да вижда клопки и засади навсякъде, нарочен за зъл и жесток, той не може да повярва в успеха си. Още тук, въпреки самоиронията и преднамерената грубост, Змеят плахо разкрива себе си. Той копнее да бъде опознат, да се изрази истински, без проиграното знание на общността. Оказва се, че двамата говорят на един език, и Змеят не може да повярва, че е дошъл краят на неговата самота. Свикнал да бъде възприеман като враг и горд с това, презрителен и арогантен към тълпата и нейните мъдрости, Змеят се стъписва, после се увлича от чистотата и наивността на Цена (*„Взе ми ума... какво щях да кажа... мене ми се плете езика. Не зная какво щях да ти кажа... мене вече устата ми приказват, ушите ми не слушат... Аз в целия си живот толкоз думи не съм казвал...“*) и постепенно у него заговаря едно дълбоко поетично чувство: *„Ще те заведа там...“*

Трансформацията със Змея се извършва на принципа на *падането на маската*, на излизане от възприетата роля.

Всеки от двамата герои открива другия като проекция на собствените си съкровени желания. Змеят постоянно се самонаблюдава, коментира себе си и поведението си. Засилената авторефлексия е средството му да се освободи от „прикачения“ образ, да се представи на Цена такъв какъвто е, да се преоткрие отново във влюбените очи на девойката. Във второ действие той е изоставил змейското (по-скоро атрибутите му за пред хората). Във взаимоотношенията между Цена и Змея е развита идеята за протетичното, за липсващата в Аза половина, романтичният мит за близнака.

Обмяната между световите, проглеждането и самопознанието се извършват навръх планината, където не съществува дребнавото и егоистично колективно битие. В природата падат маските, съобразяванията със социалните конвенции: *„С никого не съм приказвала тъй. Всички в село с мене все като че с някоя людска приказваха. И все се смееха и се подбиваха с мене“*; *„Аз нямал съм досега нийде никого – расъл съм самостърк. Никого не съм искал да зная. Сега ти – за всичко.“*

Цена споделя прекомерното, натрупаният порив в душата си, *„бляновете“*, които търсят своето осъществяване: *„Аз сеицах сама колко много... много има у мене, дете напиря навън, иска да излезе да се радва на ведрина.“* Интересното тук е, че Цена и майстор Никола използват една и съща троповост в описанието на прекомерното, на интериорното, на онова скрито дълбоко богатство в душата, в което Азът търси своето оцелостяване не само извън границите на социума, но – парадоксално казано – извън собствените си прегради: *„Нийде не ми е било тъй леко, както тука.“*

Намирането на себе си чрез Другия е представено като внезапно прозрение, като епифания: *„Пътя ми всякога замрежен с билки и магии. Цял живот сякаш киселици си ял – стискай зъби и проклетии крои... И кроил съм ги, и върших ги на поразия! Де що съм пипнал, помен съм му оставил, да ме помни, докато ходи по света!... Изведнъж ми падна в ръцете ти – от мене добро да търсиш!... Само като се докосна младостта ти до мене – когато иззад облака се показва месеца, хубостта ти да зърна... Сякаш ядове,*



*що от години са се набирали в душата ми, паднаха и ми олекна – отново като че се родих!“*

Мнозина критици определят преображението на Змея като нелогично и немотивирано. Намират поведението му в първата част за твърде отстранено, а във втората – карикатурно по отношение на митичния образец. Всъщност целта на текста е да натрупва доказателства за маргиналността на различния, за да може по-убедително да представи разрушаването на естетическите и морални клишета, с които живее общността. Цинично-ироничният и поетически изповедният език на Змея бележат двете хипостази на съществуването му: за другите и за себе си. Този процес на изповед/разсъбличане, на сваляне на маската става по механизмите на вълшебно приказната трансформация, в която магията се случва пред и чрез погледа на Другия.

Разбирането на езика на цветята и приказките на тилилейските усой е знак за обладаването на по-висши знания, за „змейско“ от друг порядък. В духа на споменатите тези на Ницше и Шопенхауер това ирационално познание е възможно само в природата, сред самота, когато човек се откъсва от миналото и се връща към първоначалата в света. Змеят не е по-различен от Самодивата или Страхил (бих казала – и от кръга „Мисъл“) по отношение на природата, естетическото съзерцание, трансцендирането на Аза и постигането на неговата цялост отвъд общността.

*Змея: Склони си главата на гърдите ми. Искам само дъхът ти да сеещам, да се упоявам... Тъй пролет в тиха майска утрин, възпирал съм се на рудините, упоен от дъха на цветята. Лягал съм, затварял съм очи – по-близо до тях. Струва ми се, че им слушам смеховете, долавям им скришните думи!...*

*Цена: Ти разбираш ли от езика на цветята?*

*Змея: Постой при мене, поживей малко тука, да видиш как ти ще вземеш от всичко да проумяваш, ще ти се отворят очи и уши – цяла ще се отвориш за всичко...*

*Змея: Ще се набереш тука на радости и хубост. Сутрин, като станеш, ще видиш, щом се пукне зора, как всеки цвят ще се отърси, ще трепне всяко листо. Тръгни –*





*накъдето минеш цветята ще ти се усмихват, ще ти кимат, също като на дружка... Подружи се и ти с тях, с всичко наоколо се подружи и обикни го като свое... Никога няма да сетиш самот, нито пък някога ще ти дотегнат...*

Свободата на митичния Змей е екзистенциалната свобода на отритнатия, който върви само направо и вижда отвисоко човешката общност, оплетена в прегради, които си създава постоянно („с билки се замаяват друг с други“). Любовта ще му позволи да скъса nihilистичните корени на тази свобода, да я сподели и така да я оцелости.

В трансформацията на Змея можем да видим Толстоевото търсене на „човека в звяра“, концепт, споделян и ползван и от Пенчо Славейков. Особено значеща в това отношение е картината, в която се сблъскват двете представи за външния вид на змея: неговата – чудовището, което се оглежда във водите на нощния кладенец, и тази на Цена, в която се откроява образният паралелизъм с гълъба – символ на незлобивост и невинност.

*Цена: Мене твойто ми най-харесва. И ти от всички ми най харесваш. Такъвзи добър и личен момък няма в село.*

*Змея (горчиво се усмихва и я хваща за ръката): Добър – хм! В кладенеца като се наведе да пия някога на месечина – самичък съм се уплашвал от себе си... Ти навождала ли си се някога нощем над тъмен кладенец, да видиш как вървят една след друга звездите! Подмигват си, задирят се отдалеч и мижат, и горят...*

*Цена (сяда на колената му): Каква ти е зелена брадата! Лице ти чисто – по гушата обрасло. Очи – тъмнозеленикави, такъвзи цвят само мъха по мочурите, дете расте, съм виждала... Тука по гърдите ти свети като по гушата на гълъбите... Като ги хранех, когато бях малка, мислех, че туй е от бакър.*

Змеят е гледал на себе си с очите на общността, Цена открива потулената истина за неговата същност. Човекът не може да разбере себе си без Другия, без отражението си в Другия.



Влюбвайки се в Цена, Змеят прониква в човешкото време на любовта, разбирана като върховно преживяване – с целия емоционален спектър от болки и възторзи. Именно пробивът в битието на смъртните му открива смисъла на живота: „за първи път познах себе си в тебе и чрез тебе“.

В края на действието доминира внушението за двамата, преоткрили света и себе си в него герои, които някак сецесионно влизат в представата за „две гълъбчета“ отново под знака на фолклорната образност („лика-прилика“). Още повече, че самият Змей говори за детското в себе си, а Цена – за змейското, прекомерната устременост към непознатото, бленуването по друг свят.

Змеят слага в краката на своята принцеса всичките свои вътрешни богатства (видимото змейско е останало назад в приказките, в ненужните помежду им думи). От другата страна е желанието на Цена да отключи добрата му половина, да го сроди с останалия свят, да го въведе в съобщностното, построено върху любовта, състраданието и прошката.

„Змейова сватба“ събира модерен психологизъм и фолклор, представяйки желанието, познанието и себепознанието като чудодееен обмен между световите. Кървавият финал, убийството – саможертва на Цена, е цената на самопознанието, символна проекция на колективната санкция, неизбежното отмъщение на Свръхаза.

## 2.4. Вградената душа

### 2.4.1. Женските персонажи – бунт и саможертва

В драмите си Тодоров не подминава индивидуалните преживявания и духовни пориви, модерната чувствителност и рефлексивност на жената. Със своето европейско образование и либерални разбирания писателят интелектуалец застъпва модерните идеи за еманципацията на жената, за изява на личностната ѝ воля извън рутинните задължения в бита и домакинството, които убиват таланта и дарбите. Жената трябва да има своя собствена идентичност извън мъжкия проект за свят, да има свой собствен свят – изисквания, които трудно могат да бъдат реализирани в патриархалния космос на българския човек. И макар в повечето случаи неговите драматически героини да се

идентифицират със светоустройствения проект на своите избраници, те носят в себе си екзистенциалния порив по оразличаването и независимостта.

Своите възгледи за самостоятелността и новото самочувствие на жената Тодоров развива в писмата до съпругата си Райна Тодорова. В тях излага концепцията си за независимостта на Аза като духовна целеустременост и прагматика и отрича онзи тип живот, в който личността губи идентичността.<sup>62</sup> За Тодоров най-важното е човек да живее своя собствен живот така, че да съхрани и развие уникалността и различието на своя Аз именно в съвместния живот („*равноправно да можем да вложим своето в обществото*“). Затова голяма част от Тодоровите героини са близки по дух и поведение на Ибсеновата Нора. Себетърсачеството и недоволството им срещу ограниченията на патриархалния свят ги кара да търсят свой самостоятелен път, да търсят изход извън света и открито да отстояват своите ценности.

Драматическите героини на П. Тодоров могат да бъдат обединени около два поведенчески модела: неоромантични – бунтарки, които защитават докрай своето различие (Рада, Самодивата, Цена, Калина), и такива, които познават цената на страданието от направения житейския избор (Милкана, Боряна). Това, което ги обединява, е осъзнатият личностен порив по другото, различното и далечното, по онова бленувано там, където стои любовта, избраникът на сърцето, мечтата за дом и цялост, недостижими в живота тук, сред дребнотемието и пошлостта на еснафския бит.

Така Тодоровите героини се вписват в редицата от персонажи, които стават жертва на своя нов етичен проект. Те бленуват за живот, различен от настоящия. Модерната им азовост проличава в изборите, които правят. Те са „лика-прилика“ със

---

<sup>62</sup> „Не те ли е възмущавало едно подобно обстоятелство, че ти, Райна, на която нищо не липсва да бъдеш един съвършен човек, който да има всичко свое, се отказваш от себе си, от живота си и вместо да живееш своя истински, самостоятелен живот, отиваш да живееш чрез друго? – Няма ли ти да сетиш всичката фалшивост на едно такова съществуване, когато ще заживееш също тъй, както една актриса, която на сцената плаче и се смей чрез чужди чувства, и няма ли един ден да сетиш една пустота в душата си – да си кажеш, че никога не си живяла?!“ – Тодоров, П. Ю. Цит. съч. Т. 4. С., 1981, с. 173.



своите мъже – избраници, и това ги отделя от социума, прави и тях различни, „опасни“ за статуквото на общността.

Още външният им облик (начинът на въвеждането им) издава авторовите симпатии, поражда интуиции за тяхната жертвена функция. В стила на Пушкиновата Татяна те са подменили реалността с един друг свят – на пориви и мечти по необикновеното, персонификация на който, разбира се, е образът на любимия.

Рада от „Зидари“ не по-малко от Христо олицетворява различието. Домът (синоним на уседналост, познатост) ѝ е омръзнал, отдавна изгубил своята привлекателност: *„Мене дивото ми тегли сърце. На питомното съм сита! Когато на Игнажден се сберем, когато сегне някоя в съда да извади моя пръстен и запечат момите, аз затворя очи да видя какъв момък ще ми излезе на късмет – жив да го видя.“*

В първо действие на драмата Тодоров иронично трансформира класическата фолклорна идилична сцена на извора, свързана с напиване на менците и даване на китка от момата на нейния изгорник, в идеологически диспут между Рада и Дончо, като размества ролите и превръща девойката в изразител на индивидуалистичната философия. Рада защитава сирака, човека без корен, постигащия всичко благодарение на себе си. Героинята първа ще обърне внимание върху ценностната изчерпаност на традицията (с нейните отличителни знаци – дом, социален престиж). Ухажванията на Дончо за нея са смехотворни и жалки, защото той е привързан към установения от памтивека ред. За Рада значимото се свързва със свободната проява на Аза и творческите му способности: *„Бре, теб самия искам веднъж да видя! Какво правил дядо ти, той го сторил и си отишъл вече!“*; *„...преживяйте само честта и името на дядо си и ти, и вашите из къщи!“*, *„...търси си някоя питомна като тебе. Да се радва на името и родът ти...“*

Затова и опитът на Дончо да изповяда своята любов, да вземе китката ѝ и да принизи Христо завършва със смяна на традиционните роли – Дончо се разплаква, моли, окайва се. Запазвайки фолклорната идеализация (извънредна красота и духовна сила) на героинята, Тодоров коригира модела, предписващ смирение и скромност на момата. Рада се изживява като свободен

човек и се противопоставя на традиционния образ на жената стока: „Ама аз да не съм ви останала от някого стока, помежду си да ме делите.“

Нейната трескавост и желание за по-скорошна сватба с Христо са израз на неясното предчувствие за надвиснала опасност. С поведението си тя непрекъснато скандализира общността: „Първа мома: Мари Радо, що беше и туй чудо! Село раздели, настърви момците помежду им – сега и на две черкви зидарите зели да се делят за тебе!“

Уста Драган директно я обвинява за неразбориите в общността и препоръчва отлъчването ѝ: „Все за хаджи Славовата, все за тая стават всички крамоли тука! Не остави тя момък на мира в селото!“; „Таквизи като тебе, дето са само за свади – едно време им мятаха черната качулка на главата, че – в манастиря.“ Опасното различие трябва да бъде санкционирано. И Рада, и Цена са пожертвани (наказани) съзнателно и ритуално от общността по един особено жесток начин.

Петко-Тодоровите героини не се съобразяват с отработените представи за поведение – Рада е готова да отиде при дружината, за да види своя любим; Милкана сама избира своя мъж и му казва да ѝ проводи сватовници; Боряна е готова да хукне при Никола и майка ѝ трябва с възглавница да затиска косите ѝ, за да не пристане на майстора; Цена и Милка сами пристават, „похитени“ от своите избраници – Змея и даскал Димитър. Героините прекрачват табутата на общността, решени да заплатят със страдание избора на сърцето си.

Въпреки упреците и нападките отношението към Рада се раздвоява: относно красотата и смелостта ѝ всички са единодушни, естетическото чувство побеждава моралното съдничество и затваря образа ѝ във фатализма на мито-фолклорното мислене:

Иван: *Пък и какво са нарочили за всичко туй момиче! – за всичко навред на него си изкарват.*

Майстор Брайно: *Нямало е като нея мома в наше село!*

Иван: *Толкоз лична и тъй сърцата, нямало е...*

Драган: *Ама няма на добро да я изкара тази хубост! – както и Христа...*



Женските персонажи в драмите на Тодоров потвърждават една характерна особеност на поетиката му – създаване на смислова многозначност около постъпките и изборите на персонажите.

Образът на Милкана е по странен начин разполовен между модерното и традицията. Героинята се отказва от престижната роля на „хайдушко либе“ в планината, за да избере ролята на невяста в равнината. Своя избор тя мотивира със сентенциите: „*Два остри камъка брашно не мелят*“; „*Загорец къща не храни*“. От една страна, героинята се вслушва в гласа на традицията, а от друга, прибавя към него и своите собствени опасения („*Милкана: ...А нашите загорци? – Галене и милуване до венчило. Прогърмят тъпани и крейнат глава по гурбет. Невяста млада-зелена нека кукува сама вкъщи, нека си оплаква дните.*“) Милкана съчетава в себе си традиционните представи с рефлексивността и асоциативността на модерния герой. Тя има ясна представа за бъдещия си живот, когато изоставя хайдутина Страхил и избира поповото чедо за съпруг, водена от изконния женски порив по дом, семейство и деца. В този порив я застига съдбата, от която бяга, участта на кукувицата – да не намери пристан, опора и щастие в равнината. Алегоричният образ на птицата бродница, с който героинята сама сравнява себе си в началото на текста, освен че символизира настоящата ѝ съдба – изоставена от мъж, заминал на гурбет, и заровила първа рожба, е израз на съзнанието ѝ за екзистенциалната самота, на която се е обрекла. Защото за доброволния ѝ избор да изостави първото си либе и да пристане на другоселец са спотаени и други, загатнати, но недоизказани докрай аргументи: „*майка и булка юнашки криле подкършат*“. В този план може да се предположи, че Милкана е пожертвала любовта си към юнака Страхил в името на други надбитийни ценности. Пред Калина Милкана споделя: „*претръпнала съм на Страхил аз отколе*“. Като откъсва хайдутина от сърцето си, тя му предоставя една друга, по-висока и националнопрестижна кауза. От тази гледна точка изборът на героинята получава друга смислова проекция. Той не е в недопосмяването ѝ да бъде себе си, както твърди Б. Пенчев<sup>63</sup>, а точно в обратното

---

<sup>63</sup> Пенчев, Б. Българският модернизъм. Моделирането на Аза. С., 2003, с. 92.

– в отстояване и изстраждане на един личностен проект, в който се преплитат и смесват личното и надличното, вслушването в колективната митология и нейното пренебрегване. В този план е и нежеланието на героинята да възприеме пленения и окован герой, на когото подхожда друга съдба.

*Милкана: Що не е умрял на воля в Балкана – смърт юнашка, смърт каквато му се пада! Гороцвет гробът му да покрие, благ лъх вместо тамян да облъхне, кръстата бука кръст над гроба му да се възмогне. В сън несвестен сам стар побацим Балкана юнака да приспива. И майка родна жалба по него да не познае.*

За разлика от слабия и раздвоен Страхил, Милкана е цялостен и единен характер и никъде в пиесата не съжالياва за своя избор в младини, нито пък се оплаква от своето нещастие в момента. Така героинята се превръща в поредния сложен и нееднозначен драматически образ, в който волевото пожелаване на съдбата, модерната рефлексивност и себепознание се сблъскват с драмата на излъганите очаквания, с действието на по-дълбинни митопоетични представи, съхранени в народната памет – ориста и прокобата. На финала Милкана ще влезе в символичната роля на самодивата, която ще облекчи болките на окования хайдутин и ще го подготви за престижната ритуална смърт.

Поповата щерка Калина е противоположният на Милкана образ. За разлика от нея, тя мечтае не за уседнал семеен бит, а за революционно-героична реализация на жена байрактарка. Нейният образ е обвеян от поетиката на хайдушкия фолклор: „Калина: ...Лудо-Младо – левент искам аз, левент спроти мене... На отбор дружина баш байрактар ставам: из пусто горъе планинско байрака да ви нося, по хайдушко хорище с крушево листо да ви свиря – песни, що на юнаци най-допадат, що сърца хайдушки разтушават!“ Калина желае хайдушко битие – роля, предопределена от традицията за мъжа, докато Милкана е предоставила тази роля на Страхил, за да избере за себе си традиционния образ на стопанка и невяста.

Истинската жертва на настъпващото отчуждение в патриархалния дом е невяста Боряна. Неслучайно името ѝ дава



заглавието на драмата. Тя е стопанката на къщата, образцовата невяста, която ще се превърне в сянка, „погребана“ от Никола в опустелия без него дом. Истинската трагедия, която се разгръща между стените на патриархалния свят, е в сърцето на изоставената невяста – мъчителна, безизходна и безмълвна. Интериоризираното страдание тук е удвоено. Боряна продължава участието на своята свекърва, която огласява пред другите мълчаливото ѝ страдание. С интуицията си на влюбена жена героинята разчита драмата на своя майстор, потънал в творчески блянове и напуснал реалността на дома. Не преследването на надбитийни цели, а необяснимата му студенина раняват сърцето ѝ.

Боряна е тази, която може да тълкува езика на индивидуалиста и е готова да довърши започнатата от него реплика. Особено значещи за състоянието на героинята са ремарките, предаващи душевното ѝ състояние: „Боряна (като че почва да се събужда, вперя широко отворени очи в мъжа си и взема приказката от устата му)“. Нейната трагедия е в невъзможността да си обясни неочакваната студенина, изтлялата любов, отчуждението, което е просмукало сърцето на майстора, самотата, в която е затворена. Героинята няма свой проект за свят, тя е част от живота на мъжа си, живее с неговите радости и стремежи, тя е себезачеркналата се личност: „*Аз без тебе не мога нищо, не искам без тебе.*“ Тодоров разказва за този тип протетична идентификация, която е наблюдавал в реалния живот – на заличаване на собственото съществуване и заживяване чрез живота на Другия (вж. цитираното по-горе писмо до съпругата му Райна Тодорова).

Драмата на Боряна е и драма на обездумяването, на отказаните думи и отнетата идентичност. Нейната трагедия е разгрънатата в модела на делнично трагичното – изключително близък на Чеховите герои неудачници. Невяста Боряна ще бъде погребана жива в чуждия дом, за нейното превръщане в сянка ще бъде виновен не колективът, а собственият ѝ мъж, пожертвал любовта ѝ в името на своите несвестни блянове и стремежи. Алгоричната знаковост на християнската символика (действието се развива вечерта на Архангеловден) ще засили усещането за жертвеност.

Драмата се развива в патриархално-битовия декор на традицията, но експлицира конфликтност от нов тип. Андроница,



свекървата на Боряна, ще застъпи позицията на снахата и в резултат на тежък конфликт със сина си ще го изгони от своя, неговия дом. Майката ще въстане срещу сина като повторение на бащата. В резултат отново снахата ще се превърне в изкупителна жертва. Боряна може да се разгледа като жертва на рухналата патриархална семейственост, в чиято основа стои авторитетът на Бащата. Андроница (името ѝ е знаково – притежание на мъжа) е незачитаната, пренебрегваната съпруга. Такава – без причина в себе си – е станала и Боряна. Невястата е отхвърлената, пожертваната душа, но не от общността, а от своя майстор. Образцова съпруга и майка, Боряна е двойно пожертвана – с убити пориви и обречена на безмълвие.

### 3. Другите. Персонализация на колективните представи

В драмите на Петко Тодоров представителите на общността, изразители на традиционното статукво, върху което се гради колективният строеж, са „старейшините“ и „мъдреците“. Техните образи присъстват във всяка пиеса и са средоточие на своето в темпорален, пространствен и аксиологичен смисъл. Дядо Милко и баба Петкана, Димо, поп Никола и чорбаджи Петко са носители на традицията, на корените. Те са идеолози на „своето“ в неговия възрожденски идеализиран и одухотворен вариант, на изконните стойности – общността и дома.

В драмите на писателя общността не присъства едностранчиво. Тя може да бъде достолепно мъдра, но и демонично или карикатурно ретроградна. Тодоров показва амбивалентната същност на своето, неговата висока (сакрализирана) и ниска (примитивна) версия. В образите на уста Драган и дядо Славе, на Дойновица и старата жена е разиграна и другата проекция на колективното съзнание с неговите сурово-патриархални, фанатизирани, памтивековни норми. В лоното на колектива се разиграват две успоредни драми: крахът на общностния модел (дома, огнището, вярата) и драмата на раждащото се индивидуално съзнание, което търси нови ценностни основания за съществуване.

Характерно за различните представители на колективното съзнание е вписването им в модела на укорененото съществу-



ване, в който Азът здраво стои върху колективната митология, цитира общностните норми (библейски, народопсихологически и пр.).

В образите на старейшината дядо Милко, Димо и поп Никола доминира възрожденският националномитологичен проект за своето, ценностно обозначен със знаците на християнската вяра и род. Те са в модела на Бащата – аксиологичен център на родното, което влиза в опозиция с чуждото. Старейшината от „Зидари“ въвежда противоречивия образ на българското – с темата за братоубийствените конфликти и ежби в общността, с разкъсването на колективното тяло. Той експлицира и християнските представи за наказанието, страданието и прощката като катартични процедури, през които трябва да мине не само личността, но и колективът, за да се възроди.

Неговият образ е продължен от поп Никола, духовния баща, носител на библейското слово, издигнат чрез него над световните неволи и същевременно обединител около идеалите за *род* и *вяра*. Авторът проектира средищния за културното строителство на „Мисъл“ въпрос за стойностите и идеалите на личното и колективното и го превръща във важна част от концептуалното послание на „Страхил страшен хайдутин“. Още при първоначалната рецепция на пиесата д-р Кръстев посочва знаковата роля на героя – сроден и различен на протагониста Страхил, друга еманация на духовното познание и просветление:

Милканиният свекър, дядо поп Никола. Един във висша степен художествен контраст и pendant на Страхила, сроден и различен в същото време от него. Докато Страхил е постигнал своето просветление чрез поетическо съзерцание на природата и живота, Милканиният свекър е примирен със съдбата чрез страдания и чрез религиозна вяра и всеопрощение: – повторение и вариация на основния мотив на драмата. В миналото на дядо поп Никола неясно прозират преживявания, подобни на ония, чрез каквито и Страхил се е възмогнал над световната суета; – изгубил млада невяста, закопал два сина сокола, познал скръб и мъка, но познал и живота, и „как пей Балкана в потайна доба“ (последното неразвито и изобщо недостатъчно уяснено).<sup>64</sup>

<sup>64</sup> Кръстев, д-р К. Певец на воля и младост. // Кръстев, д-р К. Цит. съч., с. 183.

По опосредстван начин поп Никола подхваща темата за сливането на индивидуалния образ на героя с този на народно-песенния образ, както и въпросите за промените в колективното самосъзнание и значимостта на традицията. Житейската и ценностна позиция на поп Никола е синтез на достолепното стародавно. Човекът е нищо без своите корени, вярата и рода си: „Поп Никола: *В чужди край чуждо слънце, дъще. Нивга няма то да стопли сърцата на чужденци, тръгвали от ореста си да бягат, нито пък пролет ще цъфне нивга там да ги възрадва.*“ Драмата на гурбетчията несретник, напуснал родния край поради неволя, и драмата на новатора безродник, проблематизирал значимостта на своето, се сливат в образа на чужденеца, на изгубилия корените си, а с тях и колективната си идентичност. Думите на поп Никола сякаш изразяват носталгията на вечния чужденец и скитник Петко Тодоров, ненамерил никъде пристан и покой за разтерзаната си душа. В „Страхил страшен хайдутин“ авторът разсъждава за смислеността на жертвите и бягствата, за ценностните измерения на свободата и топосите, с които се свързва. Мотивът *свое – чуждо* придобива все по-амбивалентен характер. Текстът тематизира травмата „чужденец“, а назидателните думи на поп Никола ще придобият особено звучене в контекста на първото десетилетие на XX век. Той е контрапунктен образ на другите герои в пиесата, на тяхната отроденост и обезвереност.

Автобиографичният разказ на поп Никола напомня историята на библейския Йов, който приема със смирение изпитанията на съдбата: „*Стопанка читава и здрава, два сина сокола в земята самичък съм копал – лека да им е пръст! Никога не възроптах против божата воля. Няма да възроптая и в тез усилни години, кога страшни изпитания като тъмни облаци се събират над цялата покрайнина.*“ Личната жертва и страдания носят придобиването на едно друго познание, извън делничните залисии на света. Есенциалното слово на духовника претопява индивидуалната съдба в надперсоналната мъдрост, като с това остойността традицията, придава ѝ непреходност. Героят сякаш цитира Еклесиаста, обяснявайки преходното, необходимото и неизбежното: „*Довреме всичко в света, чедо – и юнака е довреме. След тебе пък друг ще вдигне глава. Нашата земя откърмя юна-*



*ци. Който на вярата си служил и умира, него няма да забрави родът му.“*

Свещеникът обосновава връзките между миналото и бъдещето. Той носи идеята за цикличното време, за житейския кръговрат не само в личната история, но и в битието на социума. Поп Никола съвместява сакралното, битийното (Божие слово, песента на Балкана) с всекидневното-битовото (живота в селската общност). Той носи екзистенциалното просветление за неразривната връзка между живота и смъртта. В драмата на Годоров не хайдутинът Страхил ще се яви медиатор между световите (по силата на народнопесенната образност), а свещеникът, имащ волята да се откаже от волята си.

Сродна фигура с поп Никола е Димо от „Невеста Боряна“, който познава Свещеното писание и владиката го е подстригал за анагносия, но поради бездетството си не успява да стане духовник. Димо е идеологът на християнските стойности (в тяхната интимизирана версия) и дома (познава Евангелието и го цитира). Неговата апология на огнището, на трапезата и хляба, на споделеността в битието, на взаимната любов и зачитане е контрапункт на ницшеанската отроденост на майстор Никола. За Димо домът е център на човешката вселена (*„...вкъщи да си седне човек при своите, да си накладе един огън – туй му е царството“*). Неслучайно Никола го нарича *„щурец край огнището“*, а той се самоопределя като *„домашно пиле“*.

Огънят е символ на семейното единение. Верен на стилизаторския си подход към вещно-материалния свят и детайлите в него, Годоров представя запалването на огнището като свещенодействие. Хоризонталната разполовеност на пространството – вътре (огънят) и вън (есенната виелица), ценностно маркира събитията в дома на Андроница. Празничната трапеза е изоморфна на космичната хармония. В своите „Религиозно-философски размишления“ по повод на трапезата на Бъдни вечер К. Янакиев разкрива сакралната същност на трапезата – заедност, каквато я мисли Димо.

Бъдни вечер е дух, но тя е и трапеза. И трапеза пределно проста. Бъдни вечер освен духовно откровение е също и неповторимо вкусово усещане – вкусово усещане за пределно

простото, едно разшифроване на думите „Хлеб наш насущный...“. Защото нали семейството освен духовен корен, напояващ с неизречено единно-същие своите души, е също и материална почва, утроба, която храни членовете си. (...) Нали съществен символ на семейството е и трапезата., хранеща своите си, имаща ги около себе си. Защото домът е неразделно и неслятото душевната-и-телесната наситеност-в-себе-си и из себе си – форма, в която са утолени душевните страсти и телесните нужди, битие, което утолява самото себе си. (...) Семейната монада обаче така обживява веществото (под формата на дом, имот, трапеза), че то става вече нейно тяло. А семейната монада е душа не само на членовете си, но и на дома си като цяло. Семейството е цялостна форма на космически синтез.<sup>65</sup>

Вечерята край лумналия огън е духовно познание, единение на Аза и света, и парадоксално съответства на намирането, „сещането“ на себе си (отваряне на сърцето сред природата – Страхил). Две различни практики: пълното игнориране на общността и пълното разтваряне в общността („...като не се спреш тъй, да седнеш, пък да си отвориш сърцето, да се отпуснеш“), бележат трансформацията в Аза. Димо е изразител на архетипа на колективното живеене в неговия интимизиран, задушевен вариант. Той носи идеята за мярата в човешкото битие, която му придава огръгленост и хармоничност, която вписва индивида в колективното тяло. Неговата философия продължава темата за границата на световите, поставена още в „Зидари“ („вън света... не бива човек да излязва“) и за последствията от нейното нарушаване. Азът-в-света и Азът-вън-света са антитетични оси, чертаещи координатната система, в която се лута и терзае модерната душа.

Домът в драмите на Тодоров е амбивалентен топос. В „Поетика на пространството“ Гастон Башлар отбелязва: „Домът е съвкупност от образи, които дават на човека основания или илюзии за стабилност.“<sup>66</sup> Като аксиологизиран център на патриархалния свят домът наистина е основание за стабилност. В тази

---

<sup>65</sup> Янакиев, К. Религиозно-философски размишления. С., 1993, с. 48–49.

<sup>66</sup> Башлар, Г. Поетика на пространството. С., 1988, с. 53.



връзка са и метонимичните му образи: „люлка“, „стряха“, „огнище“. Домът е място на топлината, вярата и единението с другите. Стойностите му се носят от фигурите на стопанина и стопанката (баба Петкана и дядо Славе, Андроница и Димо, поп Никола). Трансгресията на този изконен топос на колективното живеене започва с разцепването му – двете огнища в „Самодива“, на Гюрга и на баба Петкана; с угасването на кандилото и заличаването на патриархалните реликви на общата трапезата и хляба в „Невяста Боряна“. От най-своето („където всеки се сеца човек“) домът се превръща в задушавашо място, чужда територия. В „Самодива“ и „Невяста Боряна“ е показана смисловата му трансформация в *хан* и *плевня*. Изличени са границите на интимната уединеност и самостоятелност на Аза в рамките на цялото. По-нататъшната семантична подмяна на дома със *затвор* за индивидуалиста Никола и *гроб* за изоставената невяста Боряна носи темата за екзистенциалната самота и обезродяване на Аза – основен лайтмотив във всичките пиеси на Тодоров.

Напускането на дома, разрушаването на семейството е част от инициацията на модерните Тодорови герои, задушавачи се сред стените му. В тази посока е интересно да се посочи, че аутсайдерите, напуснали лоното му и познали света-отвън, почувствали студа на нечовешкото познание, запазват дълбоко в себе си носталгичния порив по топлината и съпричастието, любовта и прошката на изгубения рай, на съвместния живот с другите. Петко Тодоров предусеща носталгиите на символистите с бленуването им по разрушената хармония и цялост на сакралния топос. Това възвръщане към стойностите на дома, тематизирано в идилията на Тодоров, в драмите му е само загатнато. Откриваме го в „Страхил“ и „Змейова сватба“. Изповедта на войводата Страхил, изправен пред бесилото, разкрива и болката от несъстоялия се личен живот. В изповедта си пред Цена Змеят споделя желанието си тя да го *придобри с целия свят*. Самотното живеене отвъд света, извън човешката общност е непосилно. Самотата е избор и наказание, необходимо условие за самопознанието, но и капан за безмерните ламтежи на човешкия дух.

#### 4. Пейзажите на модерната душа

*Пространството винаги ме е предразполагало към мълчание.*

Ж. Велес

Ранномодерната драма преработва мито-фолклорния модел на света, като ценностно релативизира местата на *свое* и *чуждо*, *тук* и *там* и представя отчуждението на Аза от света на външното (другите), а и от света на вътрешното (дистанцирането от себе си); артикулира процесите на метафизичното осиротяване на модерната душа. Като използва наследения от фолклора митопоетичен модел, П. Тодоров „онагледява“ интраменталното чрез време-пространствени опозиции: *сега – някога*, *тук – там*, *горе – долу*. От едната страна са настоящето, общежитието, домът. От другата е природният свят – гората, планината. Драматургичният Аз наследява романтичния бунт на героя и осъществява своите бягства в природата и творчеството – територии на духа и идеите, но като модернистичен персонаж не намира за себе си покой никъде в реалността.

Чрез посочените опозиции Тодоровите пиеси артикулират три психологически „гешалта“: оставащите *тук*, в пространството на познатото, готови да отстояват традиционното статукво; прекрачващите *там*, вгледани в нови светоустройствени проекти, обитаващи пространствата на мечтата, и междинен – *бродещите между тук и там*, неспособни да намерят пристан.

Ще посочим опозицията *тук – там* като пример на езиково средство за интериоризиране на пространството.

Художествената образност често използва семантичната неопределеност, заложената в граматическата природа на прономеналността. Лирическият текст например гради особени връзки с предтекста, а и с реципиента, започвайки с местоимения: „*Жив е той...*“, „*Вас слънце ви не вижда...*“ и пр.

Показателните местоименни наречия *тук* и *там*, които собствено не означават конкретни пространства, могат векторно да добият темпорална знаковост. *Тук* е ценностно снижено, защото се свързва със сегашното. *Там* е проективно, представоизграждащо. *Тук* е, така да се каже, повече външно-материално, *там* – повече психично (съвсем преднамерено усиливаме



значенията проверимо – възможно). Чрез *там* паметта и въображението се онагледяват. Психичните трансфери на опит (*спомените*) и на желаниа и представи (*бляновете*) битуват, изявяват се в *locus*-и.

Локусите на паметта и въображението са символно конструирани, сетивно изплъзващи се, населени с видения и сенки; те внушават различието на модерния човек от световите, които обитава, показват неговото несретничество. Споменните визии на героите от „Самодива“, „Страхил страшен хайдутин“, „Невяста Боряна“ са трагично преброждане на местата и времената от раздвоената душа. Разпъван между минало и настояще, Стилян се лута между *тук* (селото, бащината къща, в която е довел млада невяста) и *там* – пространството на радостта, младостта и свободата. Но горе в планината се качва вече друг Аз. Пътят назад, към мира в себе си, е затворен и това е показано чрез метафориката за заключеното сърце и отнетите очи:

*Стилян: Същият Пирин с тъмни усои, същите тъмни рудини, стадо да разтиряш колко щещ, само склучило се сърце – ни хубост да гледам, ще видя, ни лъх да полъхне ще ми разведри тъгата. Свел съм глава, по цял ден мисля за вкъщи. Избягах уж, пък мисълта ми не се откъсва от там. Де онуй време! Тогази туй ли бях аз! С чобани арнаути там по Вардара се разправя, – дигнех ли гега на някого да настръхна: три пъти по-голям ставах!... Беше то вече. Сега – като жена – с Дойновица се разправям (свива рамене и едвам сдържа сълзите). Каква беше тази мойта, как се превъртя всичко и какво стана с мене, майко – не мога самичък нищо да проумея! Не съм вече ни за себе си, ни за тебе – не съм аз!*

Нито планината, нито селото вече могат да бъдат *там*. За разлика от него, самодивата съхранява своята волна същност навсякъде: и *там* – при сестрите си горски самодиви, и *тук* – в новия си селски дом. Тя е независима от местата, които обитава.

Милкана и Страхил също преброждат териториите между *тук* и *там*, без изход за себе си в *настоящето*. Но преди срещата с изгората си, преди да бъде заловен, умиротвореният хайдутин



е постигнал състояние на нирванна унесеност сред идеалния пейзаж – *locus amoenus*, в лоното на Балкана.

Мотивът за природния свят – *там*, като ценностен антипод на социалния – *тук*, влиза в българския модернизъм като наследство от романтизма. Природата е спасителна територия за героя, отхвърлящ общезитието. Пространствата *там* стават желани и бленувани, единствена алтернатива на живота *тук*. Природата се превръща във вълшебен *locus*, в който Азът се намира и изживява дълбоката невидима същност на нещата.

В пиесите на П. Тодоров планината, гората, Балкана снемат своята възрожденска идеологическа знаковост, превръщат се в идеални места, в топики на чистата природа, в пространства на епифанията и нирванното разтваряне на душата.

Към това място *там* – на мечтите и бляновете, се устремява и Цена от „Змейова сватба“, готова да напусне своя дом – затвор, и да пристане на „страшния“ Змей: „Аз искам да ме заведеш *там*, дето никой не е стъпвал. Пред мене слънцето първо да изгрява, зад мене да залязва. Там, дето напред рече... в приказките дето се разправя.“

Змеят има тази медитативна опитност и я споделя с девойката: „Ще те заведе *там*, дето никоя от дружките ти не е стъпвала, нито пък ти някога ще стъпиш. Там, дето и насън не си сънила. Края на света ще видиш.“

Змеят говори вдъхновено профетично: „И ти друга ще станеш. Оттука като се понесеш по онова ширине надолу – хи-и-и, доде ти очи стигат!... И душата ти се разширява тъй... небо и земя в нея да побере.“ Това разширяване, разтваряне на душата с природата напомня Елюаровите „тържествени географии в границите на човека“. Епифанната, митична слятост на човека и необгледната природа е непредаваема с думи. „Пространството винаги ме е предразполагало към мълчание“ – мисълта на Жюл Валес е, струва ми се, подходящ завършек на разсъжденията за метаморфозите на модерната душа в драмите на Петко Тодоров.



## МИТОПОЕТИЧЕН СВЯТ И ОБРАЗНОСТ

*Обаче от съкровището на миналото се зема само онова, което не е загубило смисъл и за ново време, т.е. което не е притъпкано в калта от колелата на бързата колесница на културното развитие. Само жизнеспособното може да се възроди за нов живот. В такъв смисъл „миналото“ е съвременно и поетът може да се ползва от него, като го хармонира с идеите на своето време и настроенията на своя творчески ду...; ...в миналото трябва да се намерят онези моменти, които съдържат надвременност, за да се превърнат във форма, която творецът да обработи и влее в нея своето ново съдържание.<sup>1</sup>*

П. П. Славейков

### 1. Трансформации и употреби на митопоетичното

Нахлуването на мито-фолклорни образи и персонажи в литературата от началото на ХХ век се свързва с процесите на модернизация и европеизация на поствъзрожденската ни култура. Митичният образ се използва като конструктор, в който проблясва паметта от различни културни слоеве – като символно-алегоричен генератор. В своята естетическа програма за обновяване на литературата ни съмишлениците от „Мисъл“ използват активно съкровищницата на миналото – мита, фолклора, предходните литературни образци. Те превръщат митологичния образ в трансформативна система на преработка на националното в наднационално и общочовешко. Митопоетичното запазва своята връзка с националната традиция и същевременно се „зарежда“ с популярната философско-идеалистична концепция на индивидуализма.

---

<sup>1</sup> Славейков, П. Блянове на модерен поет. // Славейков, П. Съчинения. Т. 2. Критика. Очерци. С., 1966, с. 263.

Както в идилияте, така и в драмите си Петко Тодоров влиза в „работни взаимоотношения“ с пластове на художествените системи на мита, фолклора, литературата, които ще обединим под общото название митопоетично<sup>2</sup>. Драмите на Тодоров са изключително амбициозни в използването на естетическия опит на миналото и за разлика от идилияте, предлагат значително по-широки възможности (на нивото на конструиране на героя) за трансформиране на унаследеното и за преобразуването му в част от модерна художествена постройка. Като изследва идилияте, Г. Тиханов обръща внимание на един основополагащ принцип при работата на Тодоров с фолклора: „осъзнаване на необходимостта от общуване с фолклора чрез стилизиране и боравене, а не чрез просто заимстване“<sup>3</sup>. В своите драми Тодоров предлага различни модели на боравене с готовите образци (мит, фолклор, литература) като част от една внимателно промислена и концептуализирана художествена схема. Ако проследим първата и последната редакция на драмата „Самодива“ (и двете печатани в „Мисъл“), ще открием как авторът избистря идеите си и концептуализира стилизирането на фолклорни и литературни образци в духа на сецесиона. Последната редакция заличава плътното присъствие на Ботевата образност във второ действие и я стилизира по посока на една нова орнаменталност, характерна за 20-те години. Тя предлага и значителни промени в образа на фолклорния конструкт. Така Тодоров подлага използваните първични художествени системи на *стилизация и десемантизация*, за да ги превърне в част от един нов художествен организъм, в който паметта на митопоетичната единица (генотекст) е подчинена на авторовите идеи.

На този етап от художественото усвояване на митопоетичното се е затвърдило становището, че модерните философеми (за световната воля, идеалната природа и гения творец) взривяват митопоетичното ядро. *Взривът* трябва да се разглежда

---

<sup>2</sup> В случая под *митопоетично* ще разбираме предфолклорна мисловна структура. По-подробно вж. Лотман, Ю. М. Миф, имя, культура. // *Семиосфера*. СПб, 2004, с. 525–542. В посочената студия Ю. Лотман и Б. Успенски разглеждат мита като феномен на съзнанието и родствената му близост с поезията, за разлика от логическата дескриптивност.

<sup>3</sup> Тиханов, Г. Цит. съч., с. 240.



като процес на наслагване, напластяване и взаимопроникване на стари и нови значения и тяхното трансформиране. В предишната глава посочихме, че основен философски и естетически интертекст в драмите са редица постановки на Шопенхауер и Ницше за волята, представата, естетическото съзерцание и природата, за силния и слабия индивид, редовия човек и твореца свръхчовек, намерили отражение в светопредаватата на Тодоровите герои. Модерните философски конструкции „преза-реждат“ значенията на митопоетичното, оказало се в ролята на вторичен текст и като такъв – подложено първоначално на *демитологизиране*, а впоследствие на *пресемантизиране*.

Драмите на Тодоров отчетливо показват различните модуси на това префункционализиране. Може да се проследи как колективните обичаи и традициите, вярванията и представите (заети от мита и фолклора), естетически обработени и стилизирани, се превръщат в интертекст на действията на модерните герои индивидуалисти. Новата естетическата среда контекстуално прояснява и преакцентира действията на героите, носители на индивидуалистична философия и етика. Съвременниците на Тодоровите драматически текстове измислят *етикета* за суховатия, философстващ и изкуствен стил на писателя, резултат от прякото влагане на чужди философски и естетически схеми в тъканта на митопоетичното. Не снемане и копиране, а интерпретиране и създаване на нова знаковост в преработката на митопоетичните идеи, мотиви, фигури и език предлага в своя драматически проект П. Тодоров. Драматургът преоткрива отработеното от фолклорната традиция и през призмата на индивидуалистичната философия го разполага в нова идейно-естетическа среда.

В драматическата работилница на Тодоров можем да открием следните „материали“: митопоетичния текст<sup>4</sup> (в различните

---

<sup>4</sup> В едно свое по-ранно изследване върху митопоетичния пласт в идилията и драмите на П. Тодоров Цв. Ракъовски откроява и анализира художествените системи, които трансформира Тодоров – „...от една страна е „фолклорно-митичният пласт“, който влиза в ролята на „генеративен текст“, от друга идва литературната традиция „като фактичност“, и на трето място идва действителността със своите идеологически и философски конструкции“. – Вж. Ракъовски, Цв. Връщането към някои митически модели в творчеството на П. Ю. Тодоров. // *Родна реч*, 1993, № 3, с. 38.

му варианти); философската и литературна традиция с нейните идеологически и естетически схеми; авторовата концепция с нейните поетологически механизми на преработка. Тази трансформация е особено видима в „Самодива“ и „Змейова сватба“, в които единиците генотекст (любовта между свръхчовешко и човешко същество, конкретизирана в облога между овчар и самодива и в отвличането на девойка от змей) взаимодействат с индивидуалистичната философия на Ницше и Шопенхауер, в естетико-литературния дискурс на сецесионното и декоративното.

Да погледнем другата страна на релацията *първичен – вторичен текст*, изравнянето и архивирането на митически, фолклорни, приказни и пр. източници, които Тодоров използва, тяхната стилизация и пресемантизация като част от ранномодерния драматически наратив. Необходимо е да отбележим, че митопоетичната структура функционира в двоен режим: като *използвана* и *използваща*, т.е. веднъж привлечена, независимо от степента и целите на трансформирането, тя реорганизира по свой начин модерните послания на автора, запазвайки своя архисмисъл. Трябва да се има предвид, че превръщането на митичния образ в модерен символ започва да генерира значения извън предвидените от автора и митичният конструкт поражда неочаквани асоциации, държи се по непредсказуем начин. Символната асоциативност се усложнява с активиране на по-дълбинни значения, заложи в образа.

В статията си върху драмата „Змейова сватба“ театроведът Н. Йорданов предлага алгоритъм за разчитане на митичните източници и тяхната употреба като част от един нов драматически проект. Той изхожда от постановката за алегоричната обработка на вторичния текст, за превръщането му във *фигуративен език*<sup>5</sup>, което налага и по-специална стратегия на четене и разпознаване. Йорданов изолира три „алегорични стратегии“ в разчитане на митологичния сюжет: „1. Демитологизация на приказния сюжет с цел проблематизиране на легитимираните от колектива представи за „добро“ и „зло“; 2. Съотнасяне на събитията в драмата към личната авторова биография; 3. Постигане

---

<sup>5</sup> Де Ман, П. Алегии на четенето. С., 2000, с. 122.



на надчовешкото във философските категории на индивидуализма (свобода, воля, самосъзнание).<sup>6</sup>

Ще разгледаме ключовите митеми, които Тодоров използва в драмите си, силата на излъчването на първичната схема, която влиза в сложни взаимоотношения с останалите „строителни единици“ на драмата и с авторовата концепция.

## 2. Фолклорни мотиви

### 2.1. Вграждането

*Митът оправдава и реализира в живота моралните принципи; той потвърждава действителността на обряда и предлага практическите правила, насочващи човека.<sup>7</sup>*

Б. Малиновски

Както стана ясно от втора глава, програмната пиеса „Зидари“ търпи множество редакции, докато се избистри авторовата концепция. В основата ѝ разчитаме митичната схема на жертвоприношението и нейната алегорична трансформация. Авторът споменава, че три години носи в сърцето си тази драма. Първият ѝ вариант е отпечатан през 1902 г. През 1907 г. Тодоров предлага изцяло променен текст на директора на Народния театър, а окончателният вариант на текста излиза през 1910 г. Драматургът повече от десет години години мисли, пише и преработва пиесата. В нея се откриват различни мито-фолклорни мотиви и образи. Те са привлечени като част от една модерно концепирана система на света, показват раждането на индивидуалиста, отрекъл се от своите, от рода и езика, поел кръста на своето духовното търсачество. Христо извървява пътя на модерния герой – да конструира нов свят в себе си, да съгради душата храм. Авторът проучва богат исторически и фолклорен материал, разработващ мотива за вграждането<sup>8</sup>, и изцяло трансформира

<sup>6</sup> Йорданов, Н. „Змейова сватба“ – от приказката до драмата. // *Българското драматургично наследство*. Нови прочити. С., 2006, с. 56.

<sup>7</sup> Малиновски, Б. Роль мифа в жизни. // Малиновски, Б. Магия, наука, религия. М., 1998, с. 94–108.

<sup>8</sup> Вж. по-обстойно по този въпрос: Минев, Д. Исторически и битови извори на драмите „Зидари“, „Змейова сватба“ и „Първите“. // *Театър*, 1959, № 9, с. 72–81, и: Георгиев, Л. Петко Ю. Тодоров. Монография. С., 1963, с. 247–252.

фолклорните образци, за да актуализира значения, заровени дълбоко в митичната памет, които засмукват останалите художествени системи и излъчват неподозирани и за самия него символни проекции.

Баладичният сюжет за „вградената невеста“, така популярен в нашия фолклор, всъщност стъпва върху по-стария мотив за жертвоприношението на хора с цел успех на започнато дело (предприето начинание). Фолклористката Л. Парпулова разглежда средновековното адаптиране на този мотив към религиозно-митологичните ценности на българина<sup>9</sup>. Тодоров актуализира именно тази семантика в мита за жертвоприношението, като я свързва с християнската идея за наказанието на греховете.

Още на съвременниците на Тодоров прави впечатление, че авторът избира най-архаичната и най-жестока форма на вграждането – заравянето на жив човек в основите на строящата се сграда. Много преди него през Възраждането в „Извора на Белоногата“ Петко Р. Славейков използва далеч по-цивилизования вариант на вграждането на сянката на девойката, и то от чужденеца – враг, изгубил идеологическия спор. Може би Тодоров прибегва до по-натуралистично събаряне на скелето върху избраната жертва, за да актуализира по-древния мит за жертвоприношението, който дава други смислови перспективи на цялостното послание на текста. Под фолклорно-баладичното работят следите на древния ритуал на принасяне жертва на боговете за умилостивяването им, съчетан с мотива за наказанието на греховния народ в християнската митология. Идеолог на жертвоприношението в пиесата е уста Драган – най-старият зидар, който изпълнява ролята на древния жрец (носител на паметта, съхранена в зидарския закон от памтивека).

*Драган: Господ иска да ни изпита по-напред вярата;  
да ни накара да си изкупим греховете, тогава на здраво място да тури темеля на името си (...) Жертва иска! Тя да изкупи всичко. Човешка жертва – вярата ни да уякчи.*

---

<sup>9</sup> Парпулова, Л. Към реконструкцията на отношенията между фолклор и религия на Балканите през средните векове (въз основа на баладата „Вграденa невеста“). // *Бълг. етнология*, 1989, № 3–4, с. 28–38.



В образа на уста Драган се наслагват архиобразите на езическия първожрец и на библейския пророк с тезите за грехопадението, жертвоприношението и изкуплението. Въпреки първоначалната съпротива на участниците в строежа в трето действие се изпълнява и самият ритуал на вграждането: майсторите дават обет, че ще вградят първата жена, която дойде на строежа да донесе хляб на мъжа си, като мъжът ѝ сам ще я въведе в черквата и ще събори скелето върху нея. От този момент започват разместванията във фолклорната схема, *боравенето* с нея. Авторът запазва семантичната рамка, но внася промени в мотивацията и подбудите на майсторите при избора на жертвата и осъществяването на ритуала. В обета участва Дончо, който не е женен и затова е натоварен с мисията на вестител. Героят действа като агент на злото – нарушава клетвата си, не предава вестта на останалите жени и най-напред отива при Рада, отхвърлила любовта му (Христова изгора), като я излъгва, че Христо е докаран ранен в строящата се църква. Осъзнал деянието си, той се опитва да я спре пред входа на храма и да ѝ обясни истинските си подбуди. Майстор Драган го отстранява и упътва Рада към скелето.

Вторият момент е в нарушаването на обета от майсторите – вграждането на чужда жена; Христо не е давал обет и не присъства на строежа. В баладичната схема е нарушен принципът на доброволната саможертва (от страна на майсторите) и тя е натоварена с колективния им грях („Драган: *Ний сами от себе сега трябва да дадем, ако не искаме всичко да отиде на вятър*“). Вградената жертва обаче изпълва своята роля и укрепва темела на постройката – факт, върху който обръща внимание инициаторът уста Драган.

Митът за жертвоприношението – независимо от промените в репрезентирация го баладен мотив за вграждането, се превръща в основен генератор на смисъл. Той привлича останалите фолклорни образци и културни сюжети и ги подчинява на своята логика. Религиозният мотив за наказанието хвърля допълнителна светлина върху вграждането на най-хубавата девойка в селото. Вграждането с измама, в резултат на ревност и коварство, се превръща в дълбоко мотивиран акт в митологичната парадигма. Според древния ритуал в жертва на боговете се



дава най-красивата девойка в общността; в друга версия на мита – от общността се отстранява, пожертва различният, онзи, който носи прекомерното в себе си и с това заплашва равновесието ѝ. Двете логики се срещат в мотива за пожертването на Рада. Героинята е не само най-хубавата, но и най-свободната в поведението си девойка от общността. Тя е различната и опасната от гледна точка на статуквото. Затова през цялото време на действието уста Драган е убеден, че това е най-справедливата жертва. Образът на Рада, осмислен през призмата на християнския светоглед за жертвата, придобива нови измерения – на Агнеца Божи („Дядо Милко: *Чиста и кротка. Нали таквази трябва да бъде жертвата. Агнецът божи е принесен жертва за нас.*“) Жертването е изкупление на греховете от най-чистия и достойния – въпреки припомнянето, че и тук работи принципът на доброволността, който осветява ритуално саможертвения акт.

Така в интерпретирането на гибелта на Рада (радостта на селото) се застъпват различни логики – в зависимост от това, към коя от митичните парадигми ще бъде притеглен образът. Отречен е християнският проект на промяната, но е задействан по-дълбинен митопоетичен пласт – за наказанието и прогонването на чужденеца от колектива. Героите от любовния триъгълник, в чиито образи е съсредоточен модернистичен потенциал, са чужденци и нарушители на равновесието в общността и съответно по законите за съхраняването на хармонията в нея трябва да бъдат отстранени. Друг въпрос е, че в рамките на новия индивидуалистки проект тяхното поведение е ценностно натоварено, алегорично. Рада във всички смисли е жертвата, цената за извисяването на Христо и гибелта на Дончо. Христо потегля след нейната сянка, за да търси нова идентичност за себе си извън колективните представи, а Дончо се самоубива, изгубил окончателно вътрешните си устои. В тази схема авторът също прави разместване. Християнската ценностна система е заменена с ницшеанската идея. Христо отказва ролята на спасител. Не разкайващите се и затънали в морални угризения зидари, а отделната личност – творецът, трябва да намери своето спасение. Колективният проект е проблематизиран. Победителят се оказва победен.



В митичната схема на жертвоприношението се вписва и библейската символика на 40-дневния срок, за който трябва да бъде построена църквата. Библейското число 40 набляга на очакването, подготовката, изпитанията и спасението<sup>10</sup>. След 40-дневното изпитание героите не получават спасение, защото не успяват да пречистят сърцата си от ежбите и крамолите. За да се построи Божият храм, са нужни чиста душа и сърце. Строежът на храма е свещенодействие, а дали са готови зидарите да участват в този сакрален акт, притежават ли необходимите качества... Неслучайно в пиесата постоянно се припомня митът за вавилонското разноезичие, за изгубената вяра и единство, за братоубийствените ежби и крамоли („*вярата няма темел в сърцата им, те на земята темел искат да и сложат*“). В такова състояние на духа и мислите делото на майсторите е предварително обречено. Всъщност какво се случва на финала на пиесата? Църквата е построена, формално митът е проработил, исканата жертва е дала своя резултат и е заздравила темелите. Но Тодоров поставя в центъра на своята драма важен етически въпрос – интересува се не от постройката, външния храм, църквата, а от вътрешния свят на личността, от храма в сърцата, символ на вярата/свободата на личността. В този морален план греховната общност не издържа на изпитанието, отпада от християнската схема на разкаянието, саможертвата и прощката. Зидарите се провалят в своите нравствени намерения, построяването на храма не спасява, а погубва душите им.

Във финала на пиесата Тодоров показва тяхното разкаяние, осъзнаването им, безпомощността им. Старейшината е готов да падне и да иска прошка не от Бога, а от Христо. Така в образа на младия зидар се задейства алегорията за новия Водач и Спасител, който изоставя/наказва общността заради греховете ѝ. Ролята на спасител е несъщественна, вторична за Христо, защото индивидуалистичната философия изключва по условие общността, съпричастието и милостта към нея. Тодоров преобръща и романтичния мит за Спасителя. В тази линия изключително показателна е заключителната формула на пиесата, съдържаща в

---

<sup>10</sup> Геербрант, А., Ж. Шевалие. Речник на символите в 2 тома. Т. 2. С., 1995, с. 594.

есенциален вид семантичния взрив на мита за вграждането/жертвоприношението/наказанието/изкуплението: „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!“ Колективният модел се проваля поради робската психика и несвободата на другите, остава личностният проект, който трябва да укрепи идентичността на Аза около нови ценности – търсенето и намирането на Бога в себе си.

Ключова за пиесата се оказва архетипната опозиция *индивид – социум*, която намира своето сюжетно измерение в опозицията *моята – вашата* черква, като символична проекция на разминаващите се ценностни светове на традицията и модерността. В логиката на мита за жертвоприношението се вписва и символното пространство на колективната църква – под земята. Неслучайно Христо я нарича презрително *дупка*. Храмът на Христо, мечтаната светла църква над земята, в центъра на селото, е отражение на божествения свят, на единението с Бога, а храмът под земята, колективният строеж, се оказва по-близо до тъмните, хтонични сили, които символично проникват в душите на майсторите и ги тласкат към престъпление.<sup>11</sup> В тази логика всички стават жертва на тъмни инстинкти и страсти, които водят до пъкленото дело на Дончо, престъпената клетва, вграждането на Рада, полудяването, самоубийството на героя, загубата на водача, осиротяването на общността. И в резултат храмът се превръща в гроб, в основите му е вграден жив човек, на кръста му се обесва Дончо. Символната тъждественост *храм – човек* е изключително знакова. Така централният за пиесата мит за вграждането (свързан с идеята за вечния кръговрат на живота, със символиката на приемствеността между старото и новото) е изцяло трансформиран. Той влиза във взаимоотношение с християнската обработка на мотивите за жертвоприношението, за наказанието и изкуплението, обраства с нови, неподозирани значения и проблематизира въпросите за моралния облик на колектива, за моралната отговорност на всеки пред общото дело и пред себе си.

---

<sup>11</sup> Сходни разсъждения срещаме в изследването на Попилиев, Р. Историческата драма: траекториите на историята, мита и политиката. С., 2008, с. 90.



Митичната линия е необходима на Тодоров, за да натрупа достатъчно аргументи за дискредитиране на колективния проект и етични основания за отделяне на духовно издигната личност от него. Авторът показва не толкова кризата в самите патриархални ценности (родът и вярата са сакрални величини), а разложителните процеси вътре в самото тяло на колектива, недостойно да се издигне до тях. Така се задейства и митичната схема за греховното племе. Интересното е, че символният потенциал, заложен в образите на героите индивидуалисти, привлича различни фолклорноприказни и литературни мотиви – за героя, който трябва да спаси общността от чудовището; за царската дъщеря, погубена от лъженаследника; за самотния и неразбран избраник, както и символистичния мит за изгубената царкиня – душа. Всеки от тях авторът преработва с оглед своята концепция за индивидуалната свобода и за цената на нейното постигане, през актуалните философски идеи на своето съвремие (този аспект бе разгледан в главата за героя и неговата типология).

## 2.2. Облогът / надиграването

Петко Тодоров използва принципите на митопоетичното (и заложената в него асоциативност), за да проблематизира колективния модел на живеене и остойности търсенията на модерната душа. Авторът съсредоточава своя интерес в поведението на личността, скъсала с формите и практиките на традицията. Азът търси спасение в надвременното, олицетворявано от света на природата и изкуството. Бляновете и копнежите по абсолютното битие очертават траекторията на неговите бягства извън света. *Митологичният образ се използва като културен конструкт, схема, в която се заселва модерната душа на новия тип герой.* В митологичните образи на Самодивата и Змея Тодоров синтезира реално и иреално, свръхчовешкото познание за абсолюта, универсалните стойности и тяхната проява в човешкото всекидневие.

Явните алегорични и символни проекции в образа на Гюрга, функционирането на митичния образ като вместилище на актуален философски и естетически интертекст – естетически идеи на Шопенхауеровата и Ницшевата философия, разгледахме в предишната част. Тук ще проследим поетологичната

трансформация на мито-фолклорните мотиви. „Самодива“ разгръща между овчар и самодива семантичния ред *облог – надиграване – сватба – загуба на очите (смърт) – разминаването им накрая*, като го натоварва с определени символни и алегорични значения. В основата на този конструкт работи дълбинната идея за срещата на двата свята – човешкия и природния. Текстът актуализира вложената във фолклорния образец памет и като го полага в новата естетическа среда, наслагва значенията на митопоетичната образност, литературната традиция (алюзията с Ботевите самодиви) и модерния индивидуализъм.

Във второ действие на „Самодива“ (една от първите в литературата ни сецесионни картини) се срещат елементи от различни поетикки: идилично-пасторална – самодивското хорище, волните самодиви с разплетени коси, виещи венци и китки (и рефлектиращи между другото върху човешката съдба); меланхолично-декадентска – настроението на унилия овчар, жалната му песен и пр. Тук още по-силно ще се прояви различието между световете, невъзможният диалог между „горната“ и „долната“ земя, респективно между волността и радостта, от една страна, и човешките мъки и грижи, от друга. Диалогът между двата свята и оглеждането им един в друг ражда неразбиране и драматично напрежение в героите медиатори. В Стилян се оглежда драмата на модерната душа – резигнирана, фрустрирана, разтерзана между спомена и бляна. Като наслагване и трансформиране на трафаретно и очуднено второ действие в „Самодива“ може да се разгледа като далечно ехо от Ботевата балада „Хаджи Димитър“ – чрез аналогия с персонажната система и природата (появата на сънуваната/бленувана Гюрга, виталното вито хоро на финала).

В своите писма Петко Тодоров споделя силното си увлечение по фолклора и посочва любимите си *„сборници с народни песни и умотворения“*, от които *„са почерпани повечето поетически мотиви, образи, ритми и замисли“* в драмите и идилията му. Това са: сборникът на Братя Миладинови, „Женски песме“ на Ст. Веркович, „Български народни песни“ на О. Дозон: *„За драмата „Самодива“, както за уяснение на самата поетическа замисъл, тъй и за детайлиране на множество отделни части, са ми послужили следующите песни: I. Йован Попов и Самовила; II.*



*Великденска; III. Самовилско дзиданье; IV. Заградила самовила.*<sup>12</sup> Конкретизирането на поетическите текстове, инспирирали замисъла и концепцията на драмата, дава възможност да се проследят по-детайлно етапите в „кършенето“ на фолклорните мотиви и поетологическата им обработка в естетиката на западния декаданс.

Как неуловимите преживявания на модерната душа се представят сред естетизирания селски бит и декорираната природа? От посочените песни може да се изведе макросюжетната схема. Устойчивите елементи са: срещата на юнака със самодива, облогът между двамата, спечелването на облога от юнака (надсвирването/надиграването), отвеждането на самодивата в дома, затварянето на чудната невеста в дома, раждането на момчана рожба и бягството на самодивата с хитрост от дома затвор след три години. Тодоров използва сюжетната матрица, но променя фабулните елементи в нея. Преработва събитията, задава нова мотивация, психологически и идеологически обработва образите с оглед „своите мотиви“ – драмата на модерната душа (Стилян), разполовена между волната си природа и нормите на патриархалния свят (дома, семейството, майката). Митичната среща е генотекст, разпръскващ своите смисли в цялостното идеологическо и естетическо конципиране на проблемите.

Фолклорната стилизация може да се открие на нивото на описанието на всекидневно-битовата и празничната ритуалност – гоненето на плач, вечерята на Архангеловден, седянката, хорото. Селският извор, където става напиването на менците и даването на китката, изворът на самодивите и хайдушкото кладенче са пространства, които могат да се осмислят като реални и същевременно като магични и сакрални. Те са извън селото – култивираното пространство, в природата, и при тях е възможно проявлението на чудесното, т.е. те са предпоставка за проработването на дълбинни митологични пластове, свързани с поведението на героите аутсайдери.

Тодоровите самодиви смесват мито-фолклорните свръхестествени самовили и самодиви.

---

<sup>12</sup> Тодоров, П. Ю. Събрани съчинения в четири тома. Т. 4. Писма. С., 1981, с. 364.

Според фолклора самовилите са „красиви млади моми, които със своята красота омайвали нашите юнаци. Те живеят по високите руди рудини (поляни), край планинските неначнати езера, под сянката на витните ели. Те се къпят в езерата, играят хоро на тяхното „хоролище“ и ярят, бързят своите хвърковати коне по своите „вирилища“ и мятат своите стрели. Конете им са сур-елени, които елени са от друг род, а не от обикновените, защото са крилати, имат криле и хвърчат. Самовилите носят бяло облекло: бяла риза, много тънка, като сянка, през която се прозира снагата им, а опасани са със „зуница“ (опас), която има цвета на дъгата. (...) Косите им са руси, светли и много дълги, та като летят или ходят, веят се далече из въздуха. На главата си носят венец от самодивско цвете, с който венец омагьосват или бильосват юнаците.“<sup>13</sup>

За разлика от тях, самодивите „живеят по полето – в реките, край мостовете, във вировете, край чеими и кладенци; живеят още и в клисурите и в пещерите. Есен си отиват в селото Змейково, а се връщат пролет. Те излизат само ноцно време, и то в потайна доба, и се къпят в реките, вировете, кладенците и чеимите и перат ризите си или по поляните играят хоро на самодивските игрища. Те са женени или застарели моми. Самодивите причиняват почти изключително пакости на човеците.“<sup>14</sup>

В своята пиеса Тодоров смесва чертите на двата фолклорни типа, маркирани с амбивалентност и двойственост. Повечето изследователи отбелязват двойствената същност на фолклорния конструкт: „свързана както с плодородието и закрилата, така и с причиняване на зло, болести и смърт“<sup>15</sup>; „...застрашават моми и момци с болести, но изцеляват ранени юнаци“; „Добро и зло начало се разпределят различно у тези призрачни същества, така че ако едни от тях подпомагат юнаците..., лекуват раните им, други проявяват жестокост към хората, отвеждат ги в

---

<sup>13</sup> Маринов, Д. Избрани произведения. Т. I. С., 1981 с. 292.

<sup>14</sup> Пак там, с. 293.

<sup>15</sup> Ангелова-Дамянова, С. Пространството и неговият език. Издателство LiterNet, 26.10.2003. Вж. главата за самодивата: <http://litenet.bg/publish8/sangelova-damianova/prostranstvoto/samodivata.htm>



робство или се поставят пряко служба на безпощадни болести<sup>16</sup>; „враждебни същества, самодивите погубват овчарите“<sup>17</sup>.

В пиесата се цитират митическите песни за облога и надиграването между юнак и самодива, като юнакът обикновено излиза победител: „Самодивите влизат в най-разнообразни отношения с хората: състезават се с тях в песни и игри... Често в народните песни овчар и самодива се надсвирват или надиграват. Победител излиза овчарят...“<sup>18</sup>

Те „носят нещо необикновено, свръхестествено, неподдаващо се на компромис, неподчиняващо се на човешката воля“<sup>19</sup> и макар да става невяста, да урежда свой дом и да ражда син, Гюрга запазва самодивското в себе си. Според народнопесенната представа „Самодива дом не бере, нито ти деца отглежда“.

Тези наблюдения можем да представим схематично в следната таблица:

сравнявани признаци	фолклорната самодива	П.-Тодоровата самодива
ВЪНШНОСТ	красиви млади моми, които със своята красота омайват юнаците	не е описана – сема характеристиките на фолклорния образ
ТОПОСИ	високите поляни в Балкана, край планинските езера, в сянката на вековни дървета	внося горското в своя дом, като заличава традиционното (на мястото на култивираните цветя засажда горски, маха решетките от прозорците, гаси кандилото, сменя наредбата)

<sup>16</sup> Арнаудов, М. Очерци по български фолклор. Т. 1–2. София, 1996, с. 539, 541, 588.

<sup>17</sup> Динеков, П. Български фолклор. С., 1972, с. 377, 382, 383.

<sup>18</sup> Пак там, с. 381–382.

<sup>19</sup> Пак там, с. 381.





отношение към социума	амбивалентна същност; едни са добронамерени и помагат на юнаците, лекуват раните им, а други са въплъщение на зли сили и отнемат душите им	вярност към себе си – идеолог на ницшеанството; няма отношение към колективните представи за добро и зло; нейната стихия е хорото, празничността, веселието; („С момите мома, с невестите жена“) – изплъзваща се същност
семејство	„Самодива дом не бере, нито ти деца отглежда“	ритуален брак (приставане), псевдоневяста; оставя детето си, за да отиде на хорото
обмен между световете	(1) победа на природното над социалното или (2) социализиране на природното; възможни са и двата варианта	драматична победа на природното над социалното

Според повечето фолклорни източници самодивата се подчинява на силата на овчаря и заживява като пленница в света на хората; по законите на необратимото човешко време остарява и побелява и едва когато пие от живата вода на самодивското изворче, възвръща младостта и красотата си. В пиесата на Тодоров Гюрга Самодива като поведение и същност си остава извън човешкото време, въпреки че създава свой дом (в който внася горската си същност, свободния си дух) и ражда дете. Чужда на патриархалните стойности на дома, у Гюрга майчинският инстинкт е по-слаб от празничната тръпка по хорото. В



поведението ѝ работи автентичната фолклорна семантика, представена от описанията на М. Арнаудов и П. Динеков: „...копнеж за свобода, за неувяхваща хубост, за отвърната чиста любов, за радости всред „цветни росни ливади“; „Семейни задължения в робството си те не признават и единствен закон за тяхната природа е играта и смехът без грижа за труд и прехрана“<sup>20</sup>; „Колкото и да са „очовечени“ в бита си, в характера си, самодивите винаги носят нещо необикновено, свръхестествено, неподдаващо се на компромис, неподчиняващо се на човешката воля“<sup>21</sup>. Тодоров запазва митичното ядро, самодивската същност на Гюрга, като я свързва и с индивидуалистичната философия на Ницше за силната воля и нейните прояви в общността, с тезите на Шопенхауер за естетическото познание и природата.

От фолклора е взет и мотивът за появата на самодивата на пролет – като символ на природното обновление и плодородието. Идеята за ритуалното подновяване е пренесена в социалния свят, за да онагледя още по-драстично разпада на дома. Неслучайно пиесата започва с подготовката за Гергьовден, в който Гюрга очаква обещаното бяло агне от своя овчар. В този детайл, съхранил символиката на християнския празник и неговата ритуалност, отново се сменя различието между човешкото и свръхчовешкото, но овчарят не спазва обещанието, а продава обреченото на Гюрга агне (прагматиката на битието надделява над естетиката) и с този жест задава допълнителната символика на последвалите събития и провалянето на празника. Разделянето на дома (появата на двете огнища) и несъстоялите се празници (Гергьовден, Петковден) са важни маркери на отчуждението и самотата, на несъстоятелността на общността.

В контекста на митопоетичното в образа на Стилян авторът разрушава семантиката на митичния овчар и юнак и експлицира идеята за слабата и раздвоена човешка природа, неспособна да защити своята свобода в дома. А в по-древните общества овчарят има средищна функция „на хранител и защитник, пътеводител, месия, патриарх“. Неговата междинна позиция предопределя и по-особеното му „положение сред хората, причастен

---

<sup>20</sup> Арнаудов, М. Цит. съч., с. 587.

<sup>21</sup> Динеков, П. Цит. съч., с. 381.

*е към природната мъдрост, познава тайните на общуване с растенията, животните, небесните светила и подземното царство, свързан е с идеята за времето, разбирана като ритъм на живота във Вселената, определящ и жизнения ритъм на всеки човек. Намирайки се по-близо до природата, отколкото до културата, до животинския свят, отколкото до човешкия, овчарят въплъщава преходното, неустановеното. Като се свързва с женските митични персонажи, той влиза в определени взаимоотношения с тях, способства трансформацията на природата в култура.*<sup>22</sup>

Тодоров използва паметта на мита, отложена в образа. Влизайки в литературата, митичният облог придобива идеологически измерения – да постави на изпитание тъждествеността на Аза. Облогът не е еднократен акт, той е предизвикателство на смъртния към самия себе си, проверка на свободата в него. Облогът в пиесата на П. Тодоров напуска семантичните рамки на фолклора (надсвирване, надиграване) и става мерило за себеналагането и ценността на личността. Спечелването на облога във фолклора се разглежда и като победа, опитомяване и подчиняване на природното от социалното, на хтоничното от разумното и подредено човешко. Тодоров преобръща този модел, като показва обратния процес – разпада на общността (като културна и социална норма), отключването на тъмното и подсъзнателното в колективната памет, регресивното възвръщане назад към хтоничното в Аза. Тези символични процеси на възврат към предкултурното могат да се разчетат и в поведението на овчаря Стилян – болест, деградиране и отказ от себе си. Не земната самодива страда в човешкия дом, а стопанинът се чувства негов затворник. Модерният почерк на Тодоров размества местата в опозицията социум – природа. Не човешкият свят култивира природния, а природният деконструира човешкия, провокирайки съдържаните от културата инстинкти.

Мотивът за раздвоението у Стилян функционира и в архилогиката на мита, в който срещата между човек и безсмъртна протича с погубването на слабия. В драмата са проиграни различни вариации на този мотив. От една страна, налице е

---

<sup>22</sup> Колева, В. Естетика и ритуал. Издателство LiterNet, 26.10.2002. – Вж. главата „Космическият код“: <http://liternet.bg/publish/vkoleva/estetika/12.htm>



легендата на общността за омагьосването на овчаря от самодивите: „Две ноци го обикаляли (самодивите – б.м., М. И.-Г.) – нито той към тях, ни те към него. На третата месеца му изгрял, като се показала на скалата им Гюрга, та му посочила стрък здравец. – Хвърлили се и двамата един към друг, прихваща го тя през кръста: от земя в небе ся го дигала, от небеса на земя го спущала – цяла ноц! – Докато му се завило и свят, и ум!“ През гледната точка на самодивите мотивът за урочасването има сходно звучене, само дето на мястото на природата застава общността.

Първа самодива: – – Той и тѣй ни жив, – – ни мъртъв се влачи след стадото – ний ли грижа ще берем по людски несрети.

Трета самодива: Слязва в село, един го дръпнал отсам – друг оттатък – самичък не вижда кога му обрали душата...

Самодивите разглеждат човека в общността като марионетка, подвластен на едни или други центробежни сили, без свой център.

Определено семантично поле в пиесата очертава и цитирането на песента „Самодивско дзиданье“ („Заградила самовила“) – за взаимопроникването на човешкия и самодивския свят в края на второ действие, което внася предчувствие за дебнещата овчаря опасност. Веднъж преминал границата, оказал се *вън-света*, в царството на самодивите, на чистата природа, Стилян не може вече безнаказано да се върне обратно в обществото. Тодоров размества местата на своето и чуждото както в пространствен, така и в ценностен план. Финалната формула и в тази пиеса показва семантичното превъртане на мито-фолклорната схема.

Стилян (просълзява се немощен): Ти спечели оброка най-подир... Сама не може очите ми да изпиеш там, тука отвред ме налегнаха: – да гледам и да виждам, да слушам и да не чувам...

„Ограбената душа“, затвореното сърце и гърди се превръщат в метафори на загубената идентичност.



Както и в „Зидари“ писателят продължава стратегията на съхранение на архиядрото на митичния образ, което утаява своята памет и се вписва в модерните внушения на твореца. Така цялостната фолклорна рамка си остава непроменена, но вътре настъпват радикални трансформации, които засягат ценностното противопоставяне между природното и човешкото битие. Схемата онагледява промените, които Тодоров внася във фолклорния образец.

<i>мотив</i>	<i>фолклорна версия</i>	<i>авторова версия</i>
Облог между овчар и самодива	Победа на овчаря – култивиране на природното, самодивата се вписва в човешкото време, побелява и остарява; – затворница в човешкия дом; – надхитрява овчаря; – избягва на третата година.	Самодивата е свободна в човешкия дом; – господството на природното не зависи от социалното; – разпадане на дома – поява на две огнища; – Стилян – затворник в дома; конфликт с майката, с другите, със себе си.
Змейова сватба	<i>Залюбването на мома от змей</i> – образът на Змея – носител на Злото, хтоничната сила; – отвличане/ похищение на момата в царството на Змея, трансформация в змеица; – поболяване на момата; – победа на природното над човешкото.	<i>Залюбването на Змея Горянин от Цена</i> – образът на Змея – носител на различието, отлъчен от общността, аутсайдер, влязъл в ролята на приказния змей; – отвличане/ приставане на Цена, в пещерата на Змея; – любовта между Цена и Змея – преобразяването чрез Другия; – погубването на Цена; – демоничното лице на общността.



### 2.3. Змейова сватба

И в „Змейова сватба“ писателят използва същия подход: десемантизира митопоетичния образец, запазвайки границите на фолклорния сюжет (вж. схемата по-горе), като изцяло размества фабулните събития и преобръща заложените значения в мистичната памет. Не змеят ще залюби и погуби девойката по един от многобройните начини, а Цена ще се влюби в Змея и сама ще се жертва за него, и ще бъде погубена. Пиесата е построена върху вариация на народната песен: „Мене ме, мамо, змей люби“, която се цитира в първо действие. Тя е своеобразно предизвикателство на Цена към света на общността. Сякаш „със змея се припява“, ще отбележат момите. Змеят заема много централно място в българския фолклор и култура в следвоенния период (20-те и 30-те години), но пръв П. Тодоров в началото на ХХ в. отваря поле за модернистична обработка на фолклорния образ (вж. търсенията на движението „родно изкуство“ след войните).

„Жениш ме, мамо, годиш ме...“ заема ключово място в това действие на драмата и загатва за събитията, които ще се случат. Елементите на мистичност се връзват в битовата атмосфера на седянката, подсилена от приказния декор – изгряването на пълната месечина и магическите думи на песента:

*Жениш ме, мамо, годиш ме,  
ала ме мамо не питаш:  
жени ща ли се – не ща ли.  
Мене ме, мамо, Змей люби.  
Ката ми вечер дохожда  
И тая вечер ще дойде.  
Змейове с бели атове,  
Змеици в златни кочи.*

Любовта между мома и змей има различни варианти във фолклора. „Змейското“ в образа е силно трансформирано и превърнато по-скоро в декоративен елемент за сметка на различната морална същност на змея. Какво от фолклора актуализира Тодоров:

– змейската любов – наказание за прегрешение на момата (нейното различие и свободолюбие). Този мотив позволява

многозначно тълкуване. Милена Беновска-Събкова<sup>23</sup> дава обилни сведения, как според меморати (свидетелства на носители на фолклора) се обяснява залюбването на мома и змей. Тодоров трансформира и в този пункт модела – активността идва не от свръхчовешкото, а от човешкото същество. Всъщност не змеят е активният, а селската девойка. Любовта към змея се отчита от общността като лудост и поболяване.

– актуализиран е мотивът за змея – несретник в света на хората, чрез неговата непохватност и безпомощност в бита и човешките взаимоотношения, превърнали се в причина за подигравките на козарчетата (не може да си накладе огън, суетенето му пред Цена...). Така съчетанието на различни стилистики – реалистично-битова – травестираща, и символизираща (облеклото на Змея, философските му разсъждения за песента на гората и приказките на цветята), създава сецесионната образност в пиесата.

Наследство от фолклора са „билките разделни“, които общността превръща в преграда срещу хтоничното. Апотропейната им роля се свързва не с действията на свръхземните, фантастични герои, а със земните персонажи – като вещерката Марта Билярката. В нейния образ са травестийно снизени средствата (билки и магии) за омагьосване и погубване, но и за спасяване и защита от злите сили извън реда на общността. Самата среща между Змея Горянин и селската магьосница е стилизирана в духа на комедийно-гротескното.

Мито-фолклорни величини са *участта* и *орисията*, които означават съдбата на слабите Тодорови герои, на драматическите несретници. Всички персонажи, които губят себе си, обясняват тази загуба с проявите на „орисията“ и „участта“, понятия, репрезентирани в силната съдба в смисъла на Метерлинковата употреба – сляпа стихия, чиито прояви човекът разпознава интуитивно, без да може да ѝ противостои. Тодоров използва фолклоризма „орисия“ като стилизиран код, илюстриращ декадентската безпомощност на Аза, отказа или невъзможността да вземе решение, да си обясни случващото се в живота му. Орисията се появява в езика на слабите и безпомощни герои,

---

<sup>23</sup> Беновска-Събкова, М. Змеят в българския фолклор. С., 1995, с. 109–116.



снемачи от себе си вината за направения избор и прехвърлящи този избор към неведомата съдба.

Разгледаните примери и механизми на трансформиране на мито-фолклорните схеми показват съзнателните усилия на Тодоров да изгради модерен драматургичен текст, интегрирал различни художествени системи. Мито-фолклорното е изходен, работен материал, субстрат, върху който започва палимпсестното писане, изтриване, наслагване, колажиране на фолклорните структури и по този начин генериране на нови значения.

### 3. Песента – мотив и символ

*Народната песен е преди всичко огледало на света, изначална мелодия, която търси своята успоредица в съновидението и му дава израз в поезията. Следователно мелодията е първичното и общото; ето защо тя може да претърпи и повече обективации, и повече текстове. Поезията се ражда от мелодията, и то все отново и все отново.*<sup>24</sup>

Фр. Ницше

Елитарната културна политика на „Мисъл“ променя значенията на редица традиционни понятия. *Песента* заема специално място в художествената стратегия на кръга. Тя запазва изначалната си връзка с народната песен (език и ритмика) и заедно с това неимоверно разширява своя семантичен обем, за да се превърне в свръхзначено понятие за ценностно и значимо изкуство.<sup>25</sup>

Митът също трансформира своите значения – възникнал като социален регулатор на отношенията в общността (хармонизиране на връзката човек – социум), той започва да означава интраментализирания свят на Аза, връзката между Аза и всемира (абсолюта, вечността).

Най-новаторската пиеса на Тодоров „Страхил страшен хайдутин“ илюстрира семантичните промени и новите функционални употреби на категориалните понятия *песен* и *мит*.

<sup>24</sup> Ницше, Фр. Раждането на трагедията и други съчинения. С., 1990, с. 92.

<sup>25</sup> Тиханов, Г. Жанровото съзнание на кръга „Мисъл“. С., 1998, с. 128.



Драматическият текст е изключително благодатен за онагледяване на разнородните значения в песента и песенното. Можем да ги класифицираме в три полета на функциониране: 1) заглавието на текста, „Страхил страшен хайдутин“ – цитат от народна песен; 2) жанрово определение в първия публикуван вариант на пиесата – *драматическа песен-епилог*; 3) фолклорни цитати (преки, косвени) и авторизиране на цели блокове от народни песни и легенди; 4) разширяване на смисловия обем на понятието: *песен – живот, песен – битие, песен – изкуство*, е част от актуализирането на индивидуални философско-светогледни представи (превръщането на песента в равнозначна на индивидуалния живот и себепознанието).

Петко Тодоров използва фолклорния цитат още в наименованията на пиесите си: „Самодива“, „Страхил страшен хайдутин“, „Невяста Боряна“, „Змейова сватба“, което „отприщва лавина от вече познати образи и наративи“<sup>26</sup> и заедно с това превръща митопоетичния образ в поле за творчески експерименти. В първия публикуван текст на пиесата *песента* се явява жанрова номинация (*драматическа песен-епилог*) и задава определен смислов хоризонт за интерпретиране на текста. В окончателната редакция жанровият маркер липсва в заглавието, но песенното насища цялото действие.

Песента в основния текст е пресечна точка на прехода от колективните към индивидуалните ценности. Драматическият епилог започва с песента на младата девойка Калина – цитат от фолклорната песен „Жалба по младост“: „Черней, горо, черней, сестро, / двама да чернеем...“, която задава основните смислови интонации (на тъгата – жалба от несполучлива женитба; на зачернената волност и младост – спомена за първо либе). Какви са промените, които внася Тодоров във фолклорната матрица? Фолклорният мотив за омъжената насила девойка, която жали по неизживяна младост с първо либе, е преобърнат в съдбата на Милкана. Младата невяста е нещастна, но тя не е омъжена насила, а сама си е избрала жених; самотна е не защото е изоставена от мъж хайдутин, а защото съпругът ѝ е заминал на гурбет;

---

<sup>26</sup> Йорданов, Н. Българската драма. Поглед от периферията на текста. С., 2003, с. 116.



не пере кървави ризи, а оплаква гроб на първа рожба. Мотивът на жалеенето е този, който свързва двата сюжета – народнопесенният (колективният) и индивидуалният, и онагледява пресемантизирането на мито-фолклорното.

В началото на драмата Калина цитира и Страхиловата песен: „Седнал Страхил под бука на цял свят грижа да бере, а няма си сам ни майка да го помисли, ни булка да го пожали“, която актуализира поетико-героичната версия за хайдутина закрилник, замислен за съдбата на света. Срещу този образ от народната песен текстът ще изгради друг Страхил – човешки слаб и смъртен; един Страхил, отказал се да мисли изобщо за света извън него и потънал в търсене на своето Аз, в откриване на равновесието в себе си извън социума (с неговите мрежи и релации), медитиращ край хайдушки извор – самичък. Личната история на хайдутина Страхил от драмата е пълна противоположност на митопоетичния първообраз.

Както вече отбелязахме, понятието *песен* функционира в няколко смислови плана: като конкретен текст – цитат, като преказан или авторизиран фолклорен текст и извън своите конкретни назовавания като „начин на себеизразяване и общуване“, като разказ на житейска история, като „тотален израз на човешката душевност“: „Калина (оживено): *А що ми е сърце жадно – да викна песен от все сила: песен с незнайни и нечути думи до днес из село. Тъй, моята песен, буле!*“ Песента репрезентира и порива на индивида да се оразличи от основополагащия свод от норми и ценности на общността, но и обратния стремеж – да обобщи и сакрализира своята лична история – песен, в колективната памет. Стремежът на Милкана от финала на драмата е: „*в една песен да остана да живея*“. Смесловата синонимия *песен – живот, песен – битие*, е разгърната в диалога между невеста Милкана и поповата щерка Калина, построен в стилистиката на мито-фолклорния изказ (като образност и ритмика). Калина начева своята *песен – живот*, докато Милкана е *изпяла песента си*.

Песента се превръща във вместилище на различни житейски концепции. Калина е поредната бунтарка в Годоровите пиеси, която *иска своя песен* да зареди. Девојката е в началото на своя живот, непреминала през инициацията на женитбата, затова не знае откъде да я подхване. Индивидуалистският ѝ порив

я насочва към песен „с незнайни и нечути думи“, героинята не желае да отпява „чужда песен, по чужди образци“. Невяста Милкана, минала през изпитанията на избора, застъпва тезата за сложността на индивидуалния избор и неговото отстояване: „Колко в селото своя песен редят“. За да запее своята песен, човек трябва да има свой проект и въпреки това пак не знае какви изпитания на съдбата го очакват. Милкана носи горчивите последици на свободния избор в миналото, който в началото ѝ е създал илюзията, че своя песен – живот, реди, за да се окаже, че проектът ѝ е претърпял крах.

Драматичното пулсира между индивидуалното и колективното, между „своята лична песен“ и „чуждия“ фолклорен текст. В пиесата функционира и фолклорният мотив за влюбените млади, които са си *лика-прилика като два стръка иглика*. Милкана и Страхил са били предопределени един за друг по-силата на съдбовното си различие (фолклорна орис). Всъщност сюжетът се строи върху диалога – разказ на двамата герои, срещнали се в настоящето и изясняващи причините за пропиляната младост. Не орис, а предразсъдъци и нерешителност, човешки страсти са причина за разминаването. Не съдбата, а личната воля управлява изборите им. Фолклорностилизирани са редица ключови моменти в ретроспективния разказ на пленения войвода, които изплуват като самостоятелни фрагменти от филмовата лента на изповедта: споменът за предишната Милкана, последната им среща в Балкана, разказът за нирванното просветление на съзнанието край хайдушкия извор, залавянето. Чрез тях се „сглобява“ образът на другия Страхил – уязвим, слаб, омагьосан от „самодивата“ Милкана („Хвана ме и играчка в ръце направи: тръгнах като с биле упоен след тебе“).

Фолклорен е и произходът на различните ритуали, свързани с любовта на момъка и девойката в селото – напиването на менците на извора, вричането, даването на китка, улавянето до избраницата на хорото. Любовта в миналото на Милкана и Страхил е припомнена именно през тези фолклорни обичаи.

Освен *начин на живот* и *житейско-философска позиция*, песента е *изкуство* – надреден свят, който освобождава човека от временното и тленното, от болките и тъгите. *Песента*, а също и *хорото*, и *природата* са пространства на волността, респективно



на самопознанието. В драмата се въвежда и „песента на гората“ – синоним на „песента на Стария Балкан“, чиято еманация е Страхиловата песен – отражение на колективната душа и тежките жалби в нея; също и тъжната песен на жетварките, които отключват Ботевия интертекст.

Фолклорната Страхилова песен се свързва с песента на Балкана – магическа *песен без думи*, непосилна за смъртни. Нея най-добре Балкана пее, тя е песента на сферите, на вечността. В нея личността се унася и забравя болките си. Изкуството трансформира преживяването и го изчиства от наносите на тленното и материалното, пренася го във вечността. Песента е и контакт на личността с универсума и абсолюта. Тя заема специална естетическа позиция в пиесите на Тодоров – трансцендира индивида в други измерения, изпълнява „терапевтични“ функции – „*разтапя мъка и неволя*“, има и медитативна роля.

Присъствието на митопоетичното в различните нива на структуриране задава магичното и баладното като атмосфера за трагичната съдба на героите. Песенното активно конструира поетико-символични прозрения. В центъра е личният свят на индивида, мотивацията за постъпките и действията му в миналото, резултирали в сегашното му положение. Още Г. Милев в прочита си на „Страхил страшен хайдутин“ обръща внимание на промените, които П. Тодоров внася в интерпретацията на героичния протообраз. За разлика от фолклорните източници, в които се описват великите дела на юнака, в драмата го виждаме „*в най-негероичния момент на живота му: хванат от турска потеря, в деня преди обесването му, в селото, в което живее неговата единствена любов Милкана. Страхил: един победен герой в деня преди смъртта си.*“<sup>27</sup> Гео Милев се спира и на особената мелодичност на текста, която се отгласква от познатото и се доближава до резигнациите и бляновете на символизма.

Песента е своеобразна стилова рамка на драмата. С преразказ на Страхиловата песен започва драматическият епилог и завършва с преразказ на фолклорно-героичната песен за юнашката смърт – бесило. Драматическото действие, затворено между

---

<sup>27</sup> Милев, Г. Страхил страшен хайдутин. // Милев, Г. Стихотворения, поеми, критика. С., 1980, с. 257.

двете песни, представлява демитологизиране на фолклорнопесенния наратив. „Страхил страшен хайдутин“ е поредният символно-сецесионен текст на П. Тодоров, в който става „излизане“ на героя от фолклорната матрица и ритуалното му прибиране в нея. В драматургичното повествование се разидентифицира фигурата на героя спрямо тази на народнопесенния образ – драмата разкрива човешкото лице на Страхил, за разлика от монументалното лице на юнака от народната песен. В този пункт Йовковите „Старопланински легенди“ носят памет за П.-Тодоровия герой и продължават разграждането на героичната идентификация на хайдутина (най-вече „Шибил“, „Индже“, „На Игликина поляна“), наследяват трансформациите във фолклорнопесенния образ. Две десетилетия по-късно Йовков няма да се интересува от националномитологичните проекции в образа на хайдутина, от това, дали е закрилник, или разбойник, а ще интерпретира красотата и силата на жеста.

В стила на фолклорнопесенното е решен и диалогът Страхил – Милкана. Той носи разидентифициране на предишното от настоящото Аз, в което всеки проглежда за грешките и илюзиите в младостта си. Родени един за друг, разделени от живота, героите ще се съберат в песента. Опозицията минало – настояще – бъдеще е снета на финала на драмата.

В настоящето на пиесата има припламване на неугаснали, но обречени пориви. В любовта на поповата щерка Калина и Лудо-Младо се сбъдва повторената младост на Милкана и Страхил, но ролите са разменени (неслучайно мъжкият персонаж е без име, като е запазена идентификация с народнопесенния образ; неговото трансформиране е осъществено при Калина – не той е нехайникът, а тя).

Финалът на пиесата отново активира фолклорния образец за героичната смърт на юнака на бесилото. Акцентът е в нейната естетизация. Предсмъртното желание на Страхил е да се превъплъти отново в образа на юначния хайдутин (*„Ти имаш риза тънка коприна, дай ми да се облека, полей коса да умия... утре на бесилката като увисна – отдалече да се белее, перчема вятър да развява – с чест юнашка да умра, хайдушка чест да не посрамя“*). Реалният герой се е себезачеркнал, останал е неговият двойник от песента. Фолклорното клише за красива смърт на юнака, за



неговата *хайдушка сватба* (мотивът въвежда Милкана) контрастира с тихата песен на погубения живот. Към желанието за достойна смърт се прибавя и поривът по нейното остойностяване („А след мене – ти имаш глас меден, загорски: след мен песни по-дйеми, Милкано“). Ботевият мотив за песента и пеенето – памет („Хайдутин“, „До моето първо либе“), е спомнен, за да бъде трансформиран в последните реплики на Милкана („*Наши песни по хубост и воля, по младост в тях и себе да допее най-подир – в една песен да остана да живея!*“). Финалната песен се оказва амбивалентно натоварена – това сякаш не е песента, предаваща паметта за героичния хайдутин, а индивидуалната песен на Аза, *по хубост и воля, по младост*, остойностяваща личните прозрения и опит в пътя към себенамирането. В драмата контрастират песента – възпяване, и песента – жалеене. Към клишето за юнашката сватба-смърт Милкана ще прибави и своята песен – живот, ще допее себе си в *една песен*, в която двата гласа – индивидуалният и колективният, ще се слоят.

Освободени от спомена, изключили се и от настоящето, героите ще потънат във вечността на създаденото от народния певец. Образите им изплуват от народната песен, за да се разтворят на финала отново в нея.

#### 4. Сецесионно-декоративното

*Но най-голяма заслуга на Петка Тодорова е неговият сполучлив опит да работи със стилизирана реч и да вижда нашия български свят – и земята и хората, и бита ни – с очи на декоратор.*

Н. Райнов<sup>28</sup>

В последно време при коментирането на естетическите явления от началото на ХХ век редица автори използват понятието *сецесион*. Тук бих споменала специално изследванията на Светлана Стойчева, Бойко Пенчев и Пламен Антоу, които легитимират сецесионното в различните му прояви и разчитат през смисловото му поле редица ключови образи от поетиката на ранния

---

<sup>28</sup> Райнов, Н. Вечното в нашата литература. Елин Пелин. П. Ю. Тодоров. С., 1941, с. 157.

модернизъм (П. Яворов, П. Тодоров), следвоенния символизъм и авангардизма.<sup>29</sup> Твърде показателна е генеалогията на явленията (които стоят зад термина сецесион), която П. Антонов установява в своето изследване „Яворов – Ботев: митологизъм и мит. Атавистичната памет на езика“. Тя хвърля светлина върху преноса на фигури и знаковост от повърхностните към дълбинните полета на текста.

В края на XIX век изкуството в Европа и Америка интензивно търси отграничаване от традицията и нови форми на изказ. *Югендстил* (Jugendstil) в Германия, *ар нуво* (art nouveau) във Франция, *либерти* (liberti) в Италия, *тифани* (tiffany) в САЩ, *австрийски сецесион*, или най-общо стил *модерн* (modern) – навсякъде, където националното своеобразие е не така агресивно, названията идат да означат едно колкото еkleктично, толкова и имащо своите тематични и образни доминанти културно направление. Фактът, че повечето български творци от краевековието са учили и пребивавали в Австро-Унгария, предопределя и тук да използваме наложеното обединяващо понятие *сецесион*. Идейните си ресурси направлението черпи от т.нар. „философия на живота“ (Ницше, Бергсон, Дилтай, Шпенглер); от романтизма наследява и мултиплицира интереса към митологията, а на равнището на художествената образност определящ е своеобразният панестетизъм, стремежът към синтез (сходен с митологичния синкретизъм, но с акцент върху експеримента с формата). За сецесиона еkleктиката е не само допустима, а преднамерена. Той организира в ансамбъл елементи от различни стилове, стремежки се да изрази ново съдържание, нова чувствителност.

#### 4.1. Към поетиката на сецесиона

Сецесионът съчетава политеистичната античност, християнството и съвременната философия и наука; разполага

---

<sup>29</sup> Стойчева, Св. Приказките на Николай Райнов – между магиката и декорацията. С., 1995; Пенчев, Б. Българският модернизъм: моделирането на Аза. С., 2003. (В трета глава на книгата авторът разглежда моделирането на Аза в сецесионно-символистичната литература.); Антонов, П. Яворов – Ботев: модернизъм и мит. Атавистичната памет на езика. С., 2009. (Третата част на книгата интерпретира отношението сецесион – природа.)



митичната Медея в класицистичен декор, облича я в ренесансов тоалет а ла Ботичели, прави ѝ прическа Бел епок, позволява ѝ да разсъждава като Ницше или Ото Вайнингер. Такава еkleктична симбиоза, ако не е овладяна, основателно е предизвиквала тогавашни раздражения и днешни пренебрежения.

В духа на Ницше престижният сецесионен ред е *живот, младост, пролет, хоро, любов*, чийто съответен антипод включва *смърт, старост, есен, вцепененост, самота*. *Кръвта* често се оказва свързващо звено между двата реда (любов – смърт).

Характерни за сецесионните творци са вариациите върху една тема – флорални мотиви, целувка, танц, демон (в женски и мъжки вариант), юноша, удивен от жените и пр. Саломе, Юдит, Далила – изследователите отдавна са отбелязали пристрастието на сецесиона към гибелната Жена, убиваща Мъжа. Българският фолклорен еквивалент на универсалния мит е самодивата.<sup>30</sup>

Важно е да отбележим, че сецесионното трябва да са разглежда като структурно-генериращ принцип, чието идейно ядро е индивидуализмът и съответстващата му антимиметична стилизация.<sup>31</sup>

Терминът, който се пренася от изобразителното изкуство и архитектурата в литературата, става функционален, когато се аргументират художествените търсения на нашите поети и писатели от началото на ХХ век в територията на обмена свое – чуждо, използване/оттласкване от традицията (фолклор – литература) и от съвременните европейски и руски образци. Сецесионното е методологически удобно при изясняване на взаимодействията –

---

<sup>30</sup> Образът на самодивата като тотална природа и нейната хтоничност е обстойно анализиран като сецесионна фигура от П. Анто в цитираната погоре книга. Вж. Анто, П. Цит. съч., с. 195, 211.

<sup>31</sup> Това обяснява защо Вазовата „В царството на самодивите“ е предсецесионна, а Яворовата „Калиопа“ – сецесионна поема. Вазовите самодиви са „непокварени“, „наивни“, „чисти“, наричани са „богини“, „нимфи“, „наяди“, еднородни с музата на лирическия герой; вилата протагонистка е уподобена с Вергилий... Изобразителният принцип и тук е сходен с този в „Епопея на забравените“ – нашето се оценностява в сравнение с чуждото. Появяват се Самуил, Крали Марко, Паисий... С други думи, съвременното е отхвърлено, но бягството в естеството, търсенето на „невиденото“ и „нечутото“ се корени в колективната аксиология и отново има социален адрес.



привличания, наслагвания, трансформации, между родната традиция и чуждия философско-естетически и литературен опит.

Европейският сецесион в края на XIX век изработва поетиката на декоративното изкуство на колажа и синтеза. На драматургията на Годоров като новаторско явление успешно може да се гледа през алегоричните стратегии на сецесионно-декоративното – не само като „боравене“ с унаследени текстове, но и като присъствие на една модерна менталност и сензитивност във формите на традиционните образци.

Пенчо Славейков изтъква, че използваните от драматурга фолклорни образи и мотиви са вторично обработени – авторът *„ги изпява в нова форма, придава им свой смисъл, нов смисъл, каквото може да им придаде само творец с модерен надъх“*; *„ползувайки се от символите, които наивното творчество на народния творец е създало, нашият поет изказва и коментира чрез тях нравствени чувства, присъщи и драги само на модерното наше време“*.<sup>32</sup>

Критиците от сп. „Българска сбирка“ свързват вторичната естетико-поетическа преработка с бягство от обективното, с липсата на социален ангажимент, със затварянето на твореца в субективистичен свят, в който резонират предпоставени идеи и тези. Никола Атанасов вижда творческата работа на драматурга като особена алхимия на забъркване и размесване на фолклорните образци с модерни тези: в драмите му *„не трепка нито един народен нерв, че в героите с имена от народните предания не тече кръв от кръвта на народа. Разкошно-наивната фантазия на безизкуствения певец тук е заменена с тежката рефлексия на културния човек“*<sup>33</sup>. Авторът създава естетическа реалност, която прилича на *„лаборатория, в която прави опити с предвзета идея“*, а сюжетите и образите от народната фантазия редуцира, като *„се задоволява само с даден скелет и след това върху него, без чувство на органична връзка между частите, без чувство на хармония между идея и форма, лепи, сглобява от суровия материал своето произведение“*<sup>34</sup>; защото единствената цел на

---

<sup>32</sup> Славейков, П. Блянове на модерен поет. // *Мисъл*, 1903, № 3–4, с. 145.

<sup>33</sup> Атанасов, Н. Драмата на един модернист. // *Бълг. сбирка*, 1910, № 7, с. 452–474.

<sup>34</sup> Пак там.



модерния творец е чрез националните сюжети да изрази себе си. Критикът на „Българска сбирка“ посочва новите пътища на драматургично внушение: епическата дистанцираност, лирическа лайтмотивност, *„необикновената му грижа към външната гладкост на фразата, към формалната изящност, към позата“*<sup>35</sup> (термините стилизация и декорация ще се появят в критическия речник след войните). За съвременниците на Тодоров липсата на психологическа дълбочина и пълнокръвни преживявания в героите се свързва *„с печата на някаква студенина върху всяка страница на произведенията му“*<sup>36</sup>. Едва рецепцията на текстовете на драматурга от следващото поколение модернисти – Г. Милев, С. Скитник, Н. Райнов, ще се свърже с понятията „декорация“, „стилизация“, както и „художествен синтез“ и „символизация“.

Самият П. Тодоров посочва кои според него трябва да са водещите принципи в творческия процес на художника: *„Сложната, лишена от сценичност, постройка“*, *„вдълбочаване на поета в своите мотиви“*, *национални тенденции*.<sup>37</sup> И успехите, и неуспехите на драматурга се раждат от усилията му да развива и съчетава тези три принципа.

Основният проблем в рецепцията на Тодоровите драми от неговите съвременници идва от сблъскването на двата различно родни пласта в тъканта на пиесите му: реалистично-битовият и символно-условният. Защо Тодоров разиграва проявите на модерната душа, персоналистките рефлексии, блянове и копнежи в една неприсъща им – материално и темпорално – среда? Защо поставя броженията на духа, проблемите за идентичността сред декора на патриархалния свят и бит, контрастен с духовните и ментални преживявания на модерния Аз? Солипсизмът на романтичните му бунтари, екзистенциалните терзания и лутания, модернистичните визии се вписват далеч по-безпроблемно в интериорите на една урбанистична действителност или в изцяло атемпоралните символни топоси на мита.

---

<sup>35</sup> Пак там.

<sup>36</sup> Пак там.

<sup>37</sup> Тодоров, П. Ибсен у нас. // Тодоров, П. Ю. Цит. съч. Т. 3. 1980, с. 175.

Критиците са недоволни от наличието на посочените два плана в действения модел на Тодоров: реалистично-битов и мито-фантазен, които подриват органичността на изображението, а и създават неизменни трудности за сценична реализация.

В рецензията си „Две драми“ Н. Атанасов сравнява „Зидари“ със Страшимировата „Ревека“ и обръща внимание на „историко-битовата правдоподобност“ в „Зидари“, която разводнява цялостното символно-алегорично послание на текста. В противовес характеризира Страшимировата „Ревека“ като „символистична драма в пълния смисъл на думата“: *„Героите в нея са образи на идеи из мира на пробудилото се човечество към нови форми на живота. Тук няма да срещнете битови подробности, защото драмата е пренесена в душата на героите, дето бавно никнат конфликти, чунят се стари идеали, като молнии се носят и прорязват хаоса на душата мислите на новия разум с новата му светлина, за да се слее с този хаос и да настъпи вечна нощ.“*<sup>38</sup> За критика символистичната драма е освободена от всякакви битови елементи.

При описване на проявленията на сецесионното – като интенционални намерения и художествени резултати – ще използваме парадигмата, която предлага Б. Пенчев в своята работа „Българският модернизъм: моделирането на Аза“. Като сигурни белези на сецесиона авторът посочва: отказ от „естествената реч“; ситуиране на преживяването извън кръга на настоящето; обсебяване към екзотичното, към мита и културния архетип; проблематизиране на идентичността, обособяване на зони на чуждост вътре в Аза; „отказ от илюзията за действителност – подчертана фигуративност, повторителност (лиризъм)“<sup>39</sup>. Тези елементи са релевантни за драматургията на Петко Тодоров и предоставят по-добра оптика за нейното разчитане. В контекста на сецесионното пиесите на „модерния поет“ стават първите образци за експериментално изкуство едно десетилетие преди същинската проява на модернисткия експеримент в полето на българската художественост.

---

<sup>38</sup> Атанасов, Н. Две драми. // Бълг. сбирка, 1908, № 4, с. 245.

<sup>39</sup> Пенчев, Б. Цит. съч., с. 155.



Маниерното, еkleктичното, неестественото (т.е. изкуственото) са важни черти на сецесионното. Уловени и интерпретирани негативно от съвременниците на Тодоров, те остават да функционират „задълго“ като клише при изясняване на новаторския почерк на драматурга. Специална роля за преосмисляне на тези „слабости“ има статията на Г. Милев „Страхил страшен хайдутин“. Милев поставя Тодоровата пиеса в началото на българската модерна драма: *„...тази едноактна пиеска се отделя ярко напред по качеството, току-речи, на всички елементи, които образуват същината на едно драматическо произведение: фабула, конфликт, характери, психология, диалог, постройка на действието (подч. м., М. И.-Г.). Съвършенството, с което са разработени всички тези елементи поотделно, прави да изпъкне тази драма между всичко останало в българската драматическа литература.“*<sup>40</sup>

Сюжетът идва от *„изворите на битовата българска народна легенда“*, героят на *„хайдушките песни“* Страхил страшен хайдутин е главно действащо лице в пиесата. Според Г. Милев *„това заимстване е и от литературно и от художествено гледище без значение: защото личното творчество на автора ни предлага художествени качества и ценности, които привличат преди всичко нашето внимание“*<sup>41</sup>.

*„Макар и почерпана из битови, национални извори, авторът е съумял да разшири битовите елементи до общочовешки, да прецени битовите елементи, като ги стилизира по своему, и да даде по този начин един особен, свой стил на своята драма. Битовите елементи, почерпени от народната легенда, изчезват дори съвършено, за да изпъкне пред нас образ в една нова форма, такъв, какъвто го създава художествената мощ на поета“* – продължава Г. Милев. В този дух са и предписанията за постановката на пиесата – *„постановка без реалистични, локални и временни подробности“*, *„стилизация с минимум средства“*, *„в драмата на П. Тодоров героят на българската народна песен, Страхил,*

---

<sup>40</sup> Милев, Г. Петко Тодоров. „Страхил страшен хайдутин,“. // Милев, Г. Театрално изкуство. С., 1942, с. 117–121.

<sup>41</sup> Пак там, с. 117.

*престава да принадлежи на каквато и да е националност, действието добива елементи на вечност във време и място*<sup>42</sup>.

Душата е сърцевинното понятие на символизма. Модерният Аз е безроден, неуседнал, самотен сред „шумните тълпи“ на „грешния“ град. Той има интелектуално самочувствие на личност, която се занимава с високите свръхземни въпроси, с битийното и емоционално безразличие към всекидневното и битовото. Затова символистите филтрират конкретиката и демонстрират неприязън към фолклора. В пиесите на Петко Тодоров рустикалният български бит в своята етнографска фактурност и патриархална ритуалност – седянката, хорото, извора, семейните и религиозни празници – е призван да изиграе друга роля – да изяви метафизичната драма на модерната душа. Един от най-съществените изобразителни принципи за извайване на „вътрешния човек“ на Петко Тодоров е *преработката* на реалистичните елементи, тяхното стилизиране, привличането на познатото в нови контексти, пресемантизирането на клишето и извличането на ресурси от старото чрез *очудняващия* сблъсък с актуалната проблематика. Орнаменти в един колаж, мит и фолклор, бит и природа, литература и философия градят символна система, пораждайки нови значения в рамките на цялото.

Сецесионното конструиране преследва постигане на усещане за надвременно, абсолютно, аисторично. В неговата рамка *реалистиката* (според определението на Г. Милев в „Театрално изкуство“) се превръща в *иреалистика*, денотативната връзка между предмет и означаемо се разпада, за да се акцентира върху конотативната референция на предметно-вещния свят. Съвременниците на писателя търсят автентичност във възпроизвеждане на бита и психологията и го обвиняват в подражателство и копиране на чужди образци, в превръщане на персонажите в рупори на една предпоставена авторска идея. Изостреният усет на Г. Милев за модерност сменя противоречието между външно и вътрешно, между „тема“ и „идея“, което, нека добавим, е съзнателно търсено от автора. Показателно в това отношение е, че цялостният паратекст в драмите на писателя в последния им вариант губи своята прагматично-поясняваща роля и функцио-

---

<sup>42</sup> Пак там, с. 120.



нира като наратив или стилизирана картина – орнамент, задаващ символната диспозиция на конфликта.

## 4.2. Сецесионни фрагменти

### 4.2.1. Ролята на паратекста

На всяко едно ниво от конструирането на пиесите си авторът залага символно-алегорични образи, около които гради своето модерно послание. Така се получава своеобразна мрежа, колаж от фрагменти, които функционират в естетическия режим на сецесионното.

Вече отбелязахме, че въвеждащите ремарки в пиесите задават един стилово обработен, символен хронотоп на действието. В „Зидари“ въвеждащата картина има характера на символно-поетичен образ. Координатите не фиксират точно кога и точно къде, като по този начин отпращат към условно-обобщаващо възприемане на действието. В „Самодива“ мястото е на *Ирин-Пирин планина*, в „Змейова сватба“ действието става в *Темно Загоре*, в „Невяста Боряна“ в *едно полянско село, в къщата на Андроница*: ремарките са двойствени маркировки – външни и вътрешни топоси, стилизирани в духа на фолклорно-митичното и символ на вътрешното състояние на индивидуалното или колективно съзнание. Ирин-Пирин е свободата и волността в душата на самодивата, Темно Загоре са еснафските предразсъдъци на общността, къщата на Андроница е гроб за младата душа на невяста Боряна<sup>43</sup>.

Въвеждащият паратекст на „Страхил страшен хайдутин“ е още по-показателен, тъй като преобръща представата за време-пространствените указания на „ремарките“. Своеобразните встъпления са израз на вече посочената особеност на сецесионното: ситуиране на преживяването извън кръга на сегашното.

Друг белег на действието е, че протича в някаква темпорална граница – свечеряване, изгрев, в часовете на прехода, задаващи смислова многозначност. Предпочитано е свечеряването, размиването на контурите, отключването на залезната символика

---

<sup>43</sup> Върху символната функция на топосите се спира и Н. Йорданов – вж. Йорданов, Н. Българската драма. Поглед от периферията на текста. С., 2003, с. 118.

(първо и последното четвърто действие на „Зидари“; първо, второ и финалът на трето действие на „Самодива“; едноактните „Страхил...“ и „Невяста Боряна“; първо действие от „Змейова сватба“).

Особената тайнственост и мистичност в пиесите (неизменна част от сецесионната атмосфера) се гради и от обредно-празничната ритуалност. Вечернята на Задушница във финала на „Зидари“ е декор-символ: *„черковния двор, в дъното на който се мярка рохката пръст на два нови гроба, върху които мъждеят кандила, и вечерният здрач, който прибулва селото на хълма“*. Тонално в тази мистична картина са вписани общото униние, блуждаенето на зидарите около църквата, лутането вън-вътре. В баладичната светлина се връзват и фигурите на Христо и Дончо с тяхното екстремално психологическо състояние.

Като стиллова рамка поменът за мъртвите Задушница се появява и в едноактната пиеса „Невяста Боряна“ – вечерята на Архангеловден. Сюжетната структура очертава семантичната линия на разпадналия се дом и погребаната в основите му душа (радост, волност) на младата невяста. Финалът на пиесата със зловещия вой на вятъра, в който заглъхва плачът на Боряна, засилва усещането за безнадеждност и самота.

На фона на вечерната литургия, под звуците на черковното клепало протича и изповедта на Страхил пред Милкана. Загатнатата служба в храма – четеното на молитви (която е извън действието) и звънът на камбаната, се вписва в изповедта – признание на хайдутина за медитативните прозрения на душата и подготовката на смъртта.

#### 4.2.2. Архаични ритуали

Елементи на сецесионния почерк са и някои сюжетни решения в пиесите, акцентирани върху архаични ритуали. Не враждане на сянката, какъвто е първоначалният замисъл, а убийство с примитивна жестокост се разиграва в „Зидари“. Като се отказва от психологическото обяснение на случващото се, Тодоров търси провокативно-ексцесното в акта на жертвоприношението. Решението за враждането е представено като древно заклинание. Екстазното състояние на героите внушава тайнството на ритуала, който обвързва по неповторим начин участниците.



Финалът на „Змейова сватба“ също може да се впише в магиката на саможертвата: обезумелият Стамен, който връхлита с нож в ръка срещу Змея; Цена, защитила с тялото си любимия и станала жертва на своя брат. Инцестът е ритуалната санкция на общността, наказала/прибрала в смъртта отлъчилият се свой.

#### 4.2.3. Хорото

Показана или тематично обговорена, празнично обредната ритуалност има най-ярка манифестация в *хорото* и *песента*.

В „Самодива“ *хорото* функционира в различни нагледи: магичният танц – орисване, на Гюрга и овчаря Стилян в планината (през очите на селските жени в първо действие); същото хоро – облогът надиграване (през погледа на самодивите във второ действие); хорото на самодивското хорище от финала на второ действие; празничното селско хоро на мегдана от трето действие, водено от Гюрга и овчаря Бойко (тематизирано в репликите на героите). Хорото в „Самодива“ се превръща в основен интертекст на пиесата, то присъства не в своите външни, сетивни нагледи (етнографско описание и роля), а като имагинерен топос, натоварен с многозначна символика. От една страна, хорото – танц, е част от магическата същност на Гюрга, чрез него тя „омагьосва“ овчаря. Срещата на двата свята – човешкият и природният, е показана през магиката на танца, в който става трансформацията у Аза: „На третата месеца му изгрял, като се показала на скалата им Гюрга, та му посочила стрък здравец. – Хвърлили се и двамата един към друг, прихваща го тя през кръста: от земя в небе тя го дигала, от небеса на земя го спущала – цяла ноц! – Докато му се завило и сваят, и ум!“ Хорото на Гюрга препраща към античността, към дионисовската стихийност и вакханалност, към пълното освобождение на Аза от социалните норми и ограничения. Хорото е оргиастичен акт, но и видение, дошло от другия свят, то не може да бъде описано в човешките представи и уловено в езика. Това е мистико-магическо действие: „Викайте всички вили-самовили хоро да извием. С думи що се не изказва, с очи що се недовивжда – в хоро се всичко открива!...“ Дионисовият код на карнавално-празничното битие, вложен в знаковостта на хорото, е белег за функционирането на сецесионното с неговата притегленост към мита, ритуалите, културните архетипи.



*Хорото* в пиесите на Тодоров присъства не в своята етнографско-битова прагматика (дори полунощното хоро в „Змейова сватба“, което залюляват момците и девойките на моравата, е символ на „отпушената душа“ на младите след напускане на потискащата атмосфера в дома на дядо Славе), а като витално трансцендиращо средство, излаз от профанния бит.

*Песента, свиренето, сватбата, седянката* са ритуали, на-товарени със същата сецесионно-символна знаковост (отвъд прагматичните реалии и натуралистичното изображение). В „Зидари“ сватбата с Рада и мечтаната светла църква се сдвояват в порива на героя по свободна волеизява („*Всички щях да сбера и пак всеки, като се изправи в нея, да сети самичък сърце си на място!... В таквази черква исках да вляза с тебе аз, да завъртят полюлея над главите ни – сватба да изкараме за помен на цяло село!*“). В тази линия на стилизиране е конструиран и образът на Рада: годеница – църква – корона („*Христо: Там сред село щяхме да я дигнем и свод отгоре и като корона щях да сложа!*“), а църквата в някои средновековни изображения е представяна като жена с корона от скъпоценни камъни<sup>44</sup>. В режима на символизиране, на сдвояване на реалното с мечтаното, може да се разчете „приказното“ желание на Христо: „*Искам мало и голямо да трепере за тебе, да ги накарам с кале да те обградят, да те пазят... Дето в приказките се разправя как царската дъщеря са вардили – тъй да те вардят и тебе. Аз ще мина с моите подолци през огън и вода и пак на други няма да те оставя.*“ Към този стилев план на изображение се прибавя и включването на соларната символика. Златната пендара, която Христо е купил за своята годеница, и самата Рада в мечтата му се превръщат в две слънца („*Да видиш каква пендара съм поръчал на Граматика да купи за тебе... Когато я окачиш на шия, като слънце ще светне. Две слънца ще ме греят, да разпръснат този мрак, дето са дигнали пред очите ми майстори и зидари.*“ Тези „блянове“ функционират като стилови орнаменти в архитектуриката на драмата.

---

<sup>44</sup> Геербрант, А., Ж. Шевалие. Цит. съч., с. 571–572.



#### 4.2.4. Целувката

Като декоративен фрагмент в „Зидари“ функционира и вметнатият разказ на един от зидарите за кърджалийските насилия и зверства, в който се тематизира смъртоносната целувка, любима фигура на сецесионното изкуство. И тук целувката свързва двата свята – на живите и на мъртвите, и е представена като преразказ на „действителен случай“, белязан с тайнственост и злокобност.

*Иван: Ковчега го оставили насред двора. Той го завързал о него. Конят се дръпнал, открил ковчега и той като видял окичената булка, извикал: кой ще се наеме да я целуне? Дръпнал се целия бюлюк. Да не му падне честта – той се навел... и там му излязла душата!*

Зловещата целувка активира древната символика за свързването на дух с дух.

Във второ действие на „Самодива“ (което е своеобразна интермедия в драмата) отново се появява целувката на смъртен със свръхестествено същество. Финалът на действието завършва с целувка между Стилян и Гюрга, заобиколени от играещи и пеещи обитателки на горната земя. Тук целувката е символ на възродената любов и хармония между овчаря и самодивата. Финалната картина свързва двата знакови образа на сецесиона – хорото и целувката, в едно и придава цялост и завършеност на тази декоративно разиграна хармония.

В духа на сецесиона е решен и финалът на драмата „Змейова сватба“. Тя предлага друг наглед на мотива за целувката. Репарките представят символна картина, конструирана около последната прощална целувка. В нея вниманието е фокусирано към Змея и неговата мъртва любима. Капещите сълзи от очите му и прощалната целувка с мъртвата се вписват изцяло в стиловата визия на сецесиона – с предаването на душевните феномени чрез символиката на жеста и детайла: „Змеят оставя трупа на леглото, гледа я умилно и продължително мълчи. После едри капки сълзи закапват от очите му, той се навежда и прилепя устни до тези на мъртвата.“

### 4.3. Езиковият декоративизъм

Петко-Тодоровите самодиви са чувствителни към своята *differentia specifica*, особено на езиково равнище: „...*Отвратки! Не бе се чувала и тази дума на самодивско хорище!*“ – възкликва Първа Самодива, когато Гюрга им разправя за какво е дошла. Освен грижа за автентичното си речево поведение и съзнание за това, кое е подходящо и кое не, самодивите по принцип се съмняват в думите: „*Имат ли вяра думите? Ти ли си, Гюрго, не си ли*“, а тяхната сестрица на два пъти заявява: „*С думи що се не изказва*“. Това няма как да не заостри и нашето внимание към лингвистичната организация в пиесата. „*Звънци преплитат гласове*“ – фразата подсеща, че говоренето на самодивите наподобява останалите им дейности – „*сплели вече коси, плетат венци*“. Те изплитат речта си, редейки ритмично думите, елиптично накъсват фразата, често монтират етимологични фигури, повтарят и потретят фолклорни словосъчетания.

Думата *самодива* отключва фонд от литературни и културни асоциации. Затова в езика на П.-Тодоровите самодиви съвсем не са странни Ботевите „*тиха бяла Дунава*“, „*нарежда дума по дума*“, „*сила и младост*“. Като ехо на престижния Ботев образец са изразите „*романски полета*“, „*тътнела е земя под моето хоро*“, „*изстине ти сърце*“, „*един сал блян спастрил*“... Разпознаваме и ключовата грижа на самодивите за юнака от „Хаджи Димитър“: „*душа му на уста да сваря, с чемерни билки болест да прокудя*“. Трансформацията е много силна<sup>45</sup>. При вглеждането в текста не ни напуска усещането, че Ботев е „изтриван“. В първия вариант на пиесата, отпечатан в „Мисъл“ шест години по-рано, лирическият корпус Ботев е текстопораждащата програма за цялото второ действие. Ползването е вариативно: 1) буквално цитиране: „*румелийски полета*“, „*гърди юнашки*“, „*първо мляко засукал*“, „*думи отровни*“, „*люти рани*“; 2) перифразирание: „*да вървят да дирят бели ми меса по орли и по гарвани, черни му кърви в земята*“; 3) асоциативно контаминиране: „*и изтече кръв гореща*“, „*изстина сърце юнашко*“ и др.; 4) транспозиционно контаминиране: „я

---

<sup>45</sup> Сrv. Вазовото ползване: „Рани кървави юнашки / с роса мия, с балсам връзвам“ („В царството на самодивите“).



чуй как зареди гора и шума“, „как стенат потъмнели долове“, „чуй как кълне люто горско усое свят и управия“; 5) трансформации: „рано осланени цветя“; 6) своеобразни отгласи – отговори: „мой ли го майка прежали“, срв. „как ще те майка прежали“; „либе мой ли го забрави“, срв. „ти либе не ме забравяй“; „кой ще му носи пушката, сабята“, срв. „дано ми найдат пушката, пушката, майко, сабята“; 7) ползване на лексикално-синтактични модели: „приказки по минали несрети и за бъдни дни“ е подредено според „приказки за стари времена/ и песни за нови теглила“; 8) семантично тълкуване: „ще си викна песента“ – срв. „изпееш ли си песента, да знаеш живот си живял“.

За да не продължаваме със съпоставките, ще посочим заемаването (под една или друга форма) от следните Ботеви стихотворения.

„Майце си“ – „мойта младост слана попари“, „една сал клета, една остана“;

„Към брата си“ – „сърцето ми в люти рани“;

„До моето първо либе“ – „не вливай ми в сърце отрова“, „как пее гората“, „думи отровни“, „чуй как стене гора и шума“, „как нарежда дума по дума/ приказки за стари времена/ и песни да нови теглила“, „как гинат сили и младост“, „знали са страшни долове“, „пък тогаз и сам ще запая,/ що любя и за що милея“;

„На прощаване“ – „тиха бяла Дунава“, „първо мляко засукал“, „бяло ми месо по скали,/ по скали по орляци,/ черни ми кърви в земята,/ в земята, майко, черната“, „дано ми найдат пушката,/ пушката, майко, сабята“, „късайте бръшлян и здравец,/ плетете венци и китки“, „плачът му да спра с целувка“, „ти либе, не ме забравяй“;

„Хайдутини“ – „ах, че мен, дядо додея/ любовни песни да слушам,/ а сам за тегло да пея,/ за тегло дядо сюрмашко,/ и за своите си кахъри“, „за чест и воля да мъсти“, „на Ирин-Пирин тревата“, „меден им кавал приглася... от Бяло море до Дунав, по румелийски полета“, „как ще те майка прежали“, „клетва заклинам“, „пък ще си викна песента“;

„Хаджи Димитър“ – „юнак във младост и в сила мъжка“, „очи тъмнеят“, „жетварка пее нейде в полето“, „и кръвта още по-силно тече“.

Петко-Тодоровите самодиви в първия вариант на пиесата са повече ботевски и по-малко фолклорни. Права е А. Хранова, като сочи, че това е така, защото „Ботев написва нашата представа за фолклора, нашите визии за това, какво представлява, как изглежда, как комуникира надвременният колективен глас“<sup>46</sup>. Логично е да се предположи, че този „конспект“ на Ботевата поезия е плод на асоциативен автоматизъм. Половината действие самодивите коментират не Стиляновите страдания, а ранен от турците юнак, за когото разбираме, „*че е заръчвал на сокол пиле – нека се жени либе ми, аз вече се ожених – земя студена венчило, сватове – турски сеймени*“. Ботевското е неизбежно – както казва четвърта самодива, „*в тях влизаиш, на тях ще заприличаиш!*“ В първия вариант борецът за национална свобода конкурира страдащия овчар. С отстраняването на героичното отпада Ботевият език като език с друга телеология. Запазва се само „одобреното“ от новия ценностен филтър. В редактирания, намерен и усетен като свой наративен пласт е останало малко ботевско, при това сецесионно стилизирано. Дали ще назовем това *ползване/отграничаване боравене със, трансформиране на, разсъбличане от* Ботев, като че ли е въпрос на ментални приоритети. В случая става дума за селекция и редакция на престижното слово с цел индоктринирането му в нова естетика.

„*Душа му на уста да сваря, с чемерни билки болест да прокудя*“ – в това изречение, което се разчита все пак чрез оригинала, съвсем неботевска е думата „чемерни“. Речникът на остарелите думи убеждава, че значението ѝ е „*отровни, дяволски, зловещи*“<sup>47</sup>, т.е. не може да има терапевтичен принос. Тя функционира като *орнамент*, чието звучене и екзотични конотации се вписват в самодивската атмосфера. За тази атмосфера допринасят описанията в ремарките, задължителните аксесоари и пр.

Сред типа декориращи думи в речта на самодивите има и такива, които функционират на концептуално ниво, градейки самодивското като контрапунктно, надредно спрямо човешкия

---

<sup>46</sup> Хранова, А. Литературният човек и неговите български езици. С., 1995, с. 180.

<sup>47</sup> Илчев, Ст. и др. Речник на редките, остарели и диалектни думи в литературата ни от XIX и XX в. С., 1974, с. 562.



свят. „Марварска“ е с такава семантика. Марва е остаряла диалектна дума. В Еленско тя значи „гореща пепел и дребна жар“<sup>48</sup>. „Марварска“ в авторската, респ. самодивска употреба, е означение за хората долу – домошари, стоящи край огнището. Пепелта и дребната жар алегорично изразяват сивия делничен бит на хората, затлачен от грижи, залисии и тъги: „марварска песен – не песен на радост и воля“, „свряла ли се е като марварка в село“.

Тодоров, както и Пенчо Славейков, има афинитет към старинни и в този смисъл семантично непроницаеми думи.<sup>49</sup> Символизмът съхранява афинитета към старинното, но черпи висока лексика не от диалектно-фолклорните ресурси, а от универсалното културно наследство – „квадриги“, „потии“, „чертози“, „виоли“ и пр.

Цялото второ действие на „Самодива“ е съсредоточено в случващото се с овчаря Стилян, в кръстопътната разпънатост на човешкото битие между духовния порив за промяна и корените на традицията и нейния морал. Неразривна част от поетиката на Тодоровите драми се явява употребата на образния паралелизъм като част от стиловите игри на модернизма – активиране на фолклорната памет и десемантизирането на стиловата фигура с оглед субективните търсения на автора. Сравнението на Стилян с образа на слънчогледа функционира като фрагмент от конструираната в цялото действие метафорична представа за кръстопътния човек, разполовен между поривите на духа и корените в традицията, между природата и социума, горната и долната земя, самодивата и майката. Тази кръстопътност е заложена още във фолклорната знаковост за овчаря като герой – медиатор между световите („... овчарят въплъщава преходното, неустановеното. Като се свързва с женските митични персонажи, той влиза в определени взаимоотношения с тях, способства трансформацията на природата в култура. Това обяснява

<sup>48</sup> Пак там, с. 270.

<sup>49</sup> Изследователите на идилията на Тодоров са посочили авторския интерес към архаични и диалектни думи и фолклоризми като част от стиловата му стратегия. На този въпрос се спира Л. Георгиев в първата цялостна монография върху творчеството на писателя: Георгиев, Л. Петко Тодоров. Монография. С., 1963. (Вж. частта, в която се разглежда П.-Тодоровият език – с. 220–242.)

*ролята му в инициационния процес и в усвояването на необходимите магически знания.*<sup>50</sup>)

Всеизвестна е специалната роля и мястото на *слънчогледа* в модерната образност – предпочитанията на модернизма към соларната и флоралната символика. Българският символизъм и авангардизъм са не по-малко пристрастни към символните употреби на *слънчогледа* – от Траянов и Дебелянов до Г. Милев – като фигура с разнородни съответствия. В драмата на Тодоров „Самодива“ се актуализира значението му на символ на природния кръговрат, на естествената завършеност и огръгленост на битието („Гюрга Самодива: *Сам саминка до прозореца вкъщи и аз гледах в насрещните градини как по слънцето въртят от сутрин до вечер високо дръжъе слънчогледите. В зори като се завият по изгрев – цял ден по него, не остава ни дъх, ни сок у тях – и вечер пак ще сведат глава над корените си в земята*“). Съотнесен към образа на Стилян, *слънчогледът* разширява своята знаковост, за да означаи извечната драма на смъртния човек и несретничеството му; постоянния му копнеж по световите на *другото* и невъзможността му да пребивава в тях („Стилян: *Забиеш ли корени в земята: и слънцето да стигнеш нагоре, пак ще клюмнеш над корените си...*“)

В духа на декоративното Тодоров изброява видовете горски цветя – основен аксесоар на приказните персонажи, като неизбежно активира в тази линия „*момината*“ *градинка* на Славейковата Гергана. „*Миризливите горски цветя*“ срещу култивираната „*момина градинка*“, природното пространство срещу културното отключват паметта за идеологическата и стилова игра в ранномодерната ни литература. Въведената флорална образност чрез добросъвестно ботаническо изброяване на горските цветя (*едностръка тинтява, чемерика, модри теменужки, божури, лалета*) и естетическото ѝ предназначение като част от самодивската премяна (венци и ремъци) функционира не толкова чрез своята органика, а чрез втория план на изображение, препращащ към свободата и волността, към неподправеността на природното. Стилвата опозиция: *жива – мъртва* природа,

---

<sup>50</sup> Колева, В. Естетика и ритуал. Издателство LiterNet, 26.10.2002. // <http://litenet.bg/publish/vkoleva/estetika/12.htm>



въведена в идилията на Тодоров, продължава и тук: на „бабките“ и „менгушите“ от неврокопските пазари са противопоставени „модри теменужки, бръшлян и трендафил“. Царицата сред горските цветя е „треперушката, модра теменужка“. Всеизвестни са символическите употреби на цветето в модернистичния дискурс.

#### 4.4. Сецесионната *интермедия* в „Самодива“

Както посочихме, второ действие в „Самодива“ има интермедиен характер и препраща към царството на самодивите, в центъра на което е резигнираният и фрустриран овчар, загубил своята идентичност. Драмата на Аза е „разиграна“ сред приказно-магическия декор на гората, елементи на който са самодивският извор, самодивската поляна, скалите, зветята, залязващото слънце, волно играещите самодиви, наблюдаващо хората овчарче. Построена на колажния принцип, цялата картина на това действие е сецесионно обработена. По-надолу ще се спрем на механизма на стилизиране на отделните елементи.

Ако се върнем към линията на редактирането и промените във второ действие на „Самодива“, ще установим, че принципът на прочистване на цитатите и орнаментиране на детайлите е подчинен на отделянето на вещно-материалната конкретика от образите и символистичното отваряне на текста към по-универсални внушения. Например в привидно незначителен детайл в ремарките от първия вариант на „Самодива“ самодивите са с дълги бели ризи, изпъстрени с шевици, докато в окончателния вариант бродерията е отпаднала. Преработката е към заличаване на цивилизационния елемент, към по-голяма универсалност. В тази посока на редактиране на вещно-битовата фактура попадат и образите на самодивите – заедно със съпътстваща ги приказно-митична образност. В първия вариант на пиесата вилите са по-*одомашнени*, по-близо до страданията и живота на общността. В последния Тодоров се придържа към митично-приказната версия при тяхното представяне: *жива вода, сури елени, камшици от смоци*. Самодивите са вълшебно-приказни същества, „*изкъпали кръшни рамни снаги*“, „*заплели свилени коси*“, „*пристегнали ризи златокрайки*“.



От стилизирания образ на самодивите се отделя втората самодива, която в последната версия на пиесата е по декадентски резигнирана и уморена от самодивските ритуали, загрижена повече за душевното състояние на посърналия овчар, отколкото за своята волност. Образът ѝ отключва отново Ботевия интертекст, но същевременно го превърта в неочаквана посока. Нихилираната от самодивското самодива внася дисонансни нотки в безгрижието на своята общност, подрива идиличното и преражда към дистанцираното възприятие на хармонията „горе“. Нейният образ е иронично намигване към „направата“ и художественото конструиране на света на тайнството, оголване на похвата (пробив в стилизаторската поетика).

Важен орнамент в цялостното наподобяване и същевременно с това подриване на идиличността се явява и страничният образ на младото овчарче – с крака, „*обвързани от нестригана козя кожа*“. Образът на „*малешината*“ попълва семантичния ред Стилян – Бойко. Самото овчарче продължава Дионисовата линия, носена от хорото, а също въвежда и темата за наблюдението от страни, за другото око, за наблюдаваното тайнство и наблюдаващия тайнството, за разградената илюзия. В „Змейова сватба“ ще открием подобна ситуация (идеята за повторителността на фрагментите) – трите козарчета, „*струпани като ярета на скалите*“, които наблюдават случващото се в пещерата на Змея Горянин от второ действие. Те се вписват в линията на древните сатирчета, част от свитата на Дионис, и задвижват характерния сецесионен мотив за съзерцанието, за погледа от страни, рамкиращ изображението.<sup>51</sup>

Част от сецесионната поетика на второ действие на „Самодива“ се явява и сънят на Стилян. Сънят и сънуването са изключително натоварени символи в романтизма и символизма. Стилян разказва на самодивите какъв сън е сънувал и после този сън се сбъдва: „...*Днес пак бях западнил стадото край дъба, под дъба седнах да отпочина. Заспал съм и засънувал – Гюрга ми иде да ме споходи – и жълъд падна да ме събуди.*“ Чрез разказания сън се въвежда другата реалност. Сънят е продължение на бляна,

---

<sup>51</sup> В изкуството на сецесиона рамката става същностен елемент на творбата. А рамкирането се превръща в обикнат подход при сецесионните творци.



ирационална проява на желаното. Неговото описание е поредната стилизирана проекция на душата. Сънят се превръща и в материал на изкуството, в опит да се улови извънвременното: „Цял ден в ума си сън приповтарях, в късна вечер рекох с кавала в песен да го припея...“

Същата функция на стилизиран пробив в битието заема и споменът за унасянето – медитиране, на хайдутина Страхил. Заслушан в приказките на Балкана, героят се докосва до метафизическата загадка („Тез приказки без думи, Милкано – ту лихи като момински блян, ту унили кано несвесен сън! Как съм се унисал и забривал самичък през късни полунощи... Тъй ме и придебнаха сеймени, унесен и забравен в тях край хайдушки извор самичък“). И двете ситуации са навръх планината (сред една изчистена, идеална природа); заспиването под дъба (митичното дърво на живота) и унесът край извора (символ на интуитивното познание) не могат да бъдат обяснени, предадени с думи. Те са илюстрация-фрагмент от прозренията и интуитивисткото докосване до абсолюта.

Във връзка със сецесионния принцип на изображение трябва отбележим ролята на песента. Авторът преработва фолклорните варианти на песните „Заградила Самовила“ и „Самодивско зиданье“, като създава свой, авторски вариант на мотива:

„Заградила Самовила“  
(Отъ Панагюрище)

Заградила Самовила.  
Заградила вито кале  
Заградила вито кале  
Ни на небе, ни на земя,  
Загради го въ теменъ облакъ.  
Што бе побивъ побивала  
Се юнаци погодени,  
Што бе препливъ преплитала,  
Се девойки белолики  
Што бе пряло прелагала  
'Се невести чернооки;

Петко Тодоров, „Самодива“  
Заградила самовила

Заградила  
Самовила  
вито кале –  
ни на небо,  
ни на земя,  
най в сърцето  
на овчаря.  
Тя във него да живее,  
Във калето  
Във сърцето:  
Тя във него, той във нея!

*Што бе покривъ покривала  
'Се дечица пеленчета;  
И т.н.*

*Заградила  
Самовила  
вито кале –  
ни на небо,  
ни на земя,  
най в сърцето  
на овчаря  
а портите диреци-терище.*

Тодоров използва образа на народната песен, като стратегически подменя топоса, в който самодивата изгражда своята символична крепост. Срещу магическото и неопределено „*темен облак*“ идва конкретиката „*най в сърцето на овчаря*“. Магическото вито кале „*ни на небо, ни на земя*“ започва да се пълни не с фолклорна знаковост, а с модерна символика. Сърцето – кале, в „Самодива“ асоциира с любимата Яворова метафора на похитеното сърце, на сърцето – крепост. В пиесата „*Страхил страшен хайдутин*“ Тодоров използва символистичната знаковост за говорещото сърце, за ирационалното познание на чувствата, които идват от най-съкровените дълбочини на Аза, сърцето – вместилище на истинното знание, срещу думите и представите отвън и подмяната на истинното с неистинно в света на социума. Така се получава интересната опозиция *сърце – език (вътрешно – външно)*, *безмълвното сърце – изговорените думи*:

*Страхил: Що ми сал думи хортуваш – що са верни клетви и празни думи, – други с клетви залъгват. Майки сами ни бяха вrekli един на друг, Милкано, че порастохме най-лични в цяло Загоре. Сърца ни бяха се сами разбрали;*

*Рада: Няма твое сърце Христо;*

*Майстор Браино: Няма е като нея мома в наше село!*

*Иван: Толкози лична и тѣй сърцата, няма е;*

*Майстор Браино: Който няма сърце за хубост, той и Господа не познава в този свят.*



#### 4.5. Драматическият образ-колаж

Както посочих по-горе, входните ремарки активират митопоетичния хронотоп, разполовяването на пространството. Горе са тъмните дебри и старият Балкан, волното и свободно хайдушко пространство, а долу в полето (Ромъня) е цивилизованото пространство на общността, домът, семейството. Текстът спомня Ботевата митопоетична вселена, но на мястото на ранения хайдутин полага индивидуалиста Страхил, проблематизирал хайдушкото си битие, резигниран и самотен в своите бленувания и копнежи. Така в Ботевия декор се настанява модерният резигниран герой. В модернистичните търсения на Азанама ботевска патетика въпреки позоваването на христоматийни образи и топоси – *тъжните песни на жетварките, юнаци за приказ на света е раждала (земята) и ще ражда, песента на Балкана, клетва хайдушка, майка юнашка, хайдушки завет и юнашка чест*. Тези цитати са в речта на героите, които носят паметта на традицията – Милкана, поп Никола. Те въвеждат и класическата народнопесенна представа за образа на страшния хайдутин, която влиза в противоречие със същността на Тодоровия герой. Писателят избира претоварения образ на хайдутина и го снабдява с „модерен живот на чувствата“, за да девалвира престижния национално-поетически наратив. Раздвояването в образа на Страхил (фолклорния герой и реалния персонаж) се превръща в сложна игра на самия драматургичен дискурс. Решена в ключа на безсъбитийния театър, на ретроспективния разказ на спомена и бляна, пиесата, както отбелязахме, сблъсква различни гледни точки към същността на хайдутина и хайдушкото битие, като всяка от тях припомня, внася и преобръща по специфичен начин фолклорния образец. Калининият изгорник Лудо-Младо, потънал в любовните си тревоги, привлича героичния образ на хайдутина в ироничен контекст и шеговито заплашва Калина с избора на хайдушко битие и смърт в Балкана: „*Ой Калино, ой тъга голяма – тънка вита пушка ще нарамя, върл хайдутин с дружина ще отида, млад и зелен под буки балкански за загина.*“ Думите му активират Яворовите хайдушки песни, характерни с тънката стилизация на народнопесенните образци. За разлика от него, Калина е съблазнена от хайдушката романтика и бленува за хайдушкото поприще пред стойностите

на дома: „...на отбор дружина баи байрактар ставам: из пусто горъе планинско байрака да ви нося, по хайдушко хореще с крушево листо да ви свиря – песни що на юнаци най допадат, що сърца хайдушки разтушават“.

Престижният образ на хайдутина е обработен в отделни фрагменти – клиширани версии на фолклорния образец, припомнящи Яворовия и Ботевия почерк, които контрастират с поведението на реалния герой. Пластовете на фолклорното и литературният интертекст са припомнени, за да се открият стиловите игри на автора. Към тях се добавя и раздвоението в образа на драматическия персонаж. Тодоровият Страхил влиза в две роли, в зависимост от събеседника. Пред поп Никола героят се идентифицира с героичния войвода, загрижен за съдбата на своята осиротяла дружина („кой ще ги из осланени буки поведе, кой ще им пътя посочи“). Пред невеста Милкана разсъблича хайдушката героика и споделя най-съкровениите си блянове и копнежи. Така представата за хайдутина и хайдушкото битие се превръща в конструкт, в нещо плаващо и неопределено, изплъзващо се от конкретика и яснота, в индивидуален образ и колективен символ. Художествената стратегия на Тодоров показва различното отношение на героите към престижния образец, неговото клиширане и разпадане. Авторът не просто размества местата, а размива и пренарежда емблемите на личното и колективното битие и отделя личния проект от колективната и националнопрестижна кауза. В духа на сецесиона е разработена фолклорната ситуация – изповед пред първо либе. Предсмъртната изповед на Страхил пред невеста Милкана е поетически и ретроспективен разказ за пътя на себепознанието. Построен на кинематографично-асоциативния принцип, той включва образи – фрагменти от миналото. В тази посока Б. Пенчев развива тезата за дистанцираното и отчуждено „спомняне“ на миналото, за сецесионното боравене със спомените и бляновете, плуващи като късове мъртва материя в съзнанието на Аза. За изследвателя „Самодива“ и „Страхил страшен хайдутин“ са сецесионни драми, защото „тематизират отчуждението на Аза от „младостта“ и „волността“<sup>52</sup>. Сецесионното според Пенчев се

---

<sup>52</sup> Пенчев, Б. Цит. съч., с. 165.



свързва с „разделеността от себе си“. „В сецесионната култура на себепреживяването двойствеността в отношението към паметта се усилва в съгласие с интуицията за невъзможността и/или неприспособимостта на паметта и непрекъснатата идентичност.“<sup>53</sup> Тодоровите герои се връщат към миналото, обременени с познанието на опита, за да подчертаят разликата между едно „бях“ и едно „съм“, да огледат пътя, който са изминали, без възможността за хармониране на световите.

Модерната версия на митопоетичния наратив за страшния хайдутин Страхил ще бъде разгърната като изповед в навечерието на смъртта, паралелно с вечернята, отслужвана от поп Никола, на фона на църковното клепало и гаснещата светлина. В тази стилизирана атмосфера всички елементи са концептуализирани – гласовете, шепотът, камбанният звън, недоизказаността, прекъсванията и подновяванията на репликите в двата пресичащи се диалога: Страхил – Милкана, Лудо-Младо – Калина.

Композиционното монтиране, успоредяването на диалозите продължава идеята за кръговостта и повторителността на житейските истории. Нещата се повтарят, но ролите се разместват, остава чистият ритъм, стремежите, ехото и плаващите фрагменти от миналото, неродените събития в бъдещето... цялата непредсказуемост и сложност на човешкото битие с ролите и маските на Аза.

---

<sup>53</sup> Пак там, с. 169.



[заключение]

Написаното дотук стъпва на статиите и докладите, писани за ежегодните славистични форуми в Санктпетербургския университет, където бях лектор (2003–2007). Намерението да ги сглобя доведе до сериозни редакции. Постоянният размисъл отваря неочаквани аспекти, поставя нови акценти. В процеса на работата цялото се реструктурираше, отпаднаха отделни анализи, текстът наслоително обговаряше един ядрен кръг от проблеми, други само трасираше, условността на отлаганото заключение нарастваше, така че редица идеи ще трябва да изчакат реализацията си.

Колкото до извънличните основания – днес, когато целта на образованието е успешното интегриране на индивида в консуматорското общество и остава време само за приложна хуманитаристика, вглеждането в позабравените драми на Петко Тодоров, писани преди век, не е израз на филологическо бягство, диктувано от излишни сантименти. Поуморени от постмодернистката игра с познатото, множество изследователи се фокусираха върху генеалогията на модерността (списъкът през последните години нарасна неимоверно). Първото литературно десетилетие на българския XX век все още, за щастие, поражда въпроси и провокира литературоведските търсения.

Опитът да покажем сюжета на раждането на нова драматургична естетика започна с реконструкция на рецепцията на Петко-Тодоровите драми в актуалния литературноисторически момент на появата им. Те се оказват в епицентъра на големия дебат за модернизма в началото на миналия век. Естетската „Мисъл“ срещу консервативната „Българска сбирка“ – жарта на полемиката и качеството на аргументацията са показателни не само за литературните нрави и вкусове на времето. Прави впечатление отсъствието на собствено драматургически контекст в рецепцията на Тодоровите драми (бегли сравнителни прочити с драмите на Ив. Вазов или А. Страшимиров, респективно със социалната или национално-романтична драма на характерите) и разполагане на интерпретациите изцяло



в контекста на естетическите търсения на „Мисъл“ или в чужда среда – на западноевропейската философска и естетическа традиция на Ницше и Шопенхауер, на натуралистичната и символистичната драма на Ибсен, Стриндберг, Метерлинк.

Чрез анализа на „Зидари“ – драмата, която с най-малко уговорки се вписва в литературния канон – проследихме как разпадът на старата драматургична технология „произвежда“ символно-алегоричната образност на драмата на бездействието и настроението. Изчистването на битово-социалното и историческото, заедно с различните употреби и модификации на мито-фолклорното, е генериращият принцип, чието идейно ядро е индивидуализмът и съответстващата му антимиметична стилизация.

Модерният драматически герой е отчужден от уютта на дома и социума. Саморефлексията му е процес на разпознаване на това, колко свое и колко чуждо има в самия него, т.е. доколко е свързан с понятията на колективната традиция и доколко е различен и еманципиран от тях. Проявленията на аксиологичния разрив маркират типологията на Петко-Тодоровите персонажи. Горди бунтари и терзаещи се несретници – различната им житейска философия налага различно отношение към реалността (бляновете, фикционалния свят на изкуството, съзercанието/сливането с природата), вписва ги в нова естетика.

И драматургът, търсейки своя стил, подобно на героите си съизмерва свое и чуждо, цитира и репликира образци, преработва традицията, за да превърне древното в актуално и модерно, като вкара нови техника в жанровото поле на драмата ни. В последната глава вертикализираната интерпретация на драматическите текстове разпластява литературната образност и търси по-дълбинните ѝ основания. Наблюденията ни са вмесени в обобщаващото „сецесионно-декоративно“.

Като експериментаторски търсения белезите на сецесионното колебливо се появяват още в края на XIX век. Забелязват се при Пенчо Славейков („Во стаичката пръска аромат“, „Докле е младост“ и пр.), по-явни са при Яворов. При Петко Тодоров са характерологични. Постепенно стиловите черти на сецесиона придобиват комплексност и устойчивост, за да станат културна доминанта по време на Първата световна война (архитектурен



дизайн, изобразително изкуство, литература). Разбира се, еkleктичната природа на сецесионното, ако не е органично овладяна, проблематизира художествените му достойнства. И от елитарна продукция, отказваща да се съобразява с рецептивните очаквания, то бързо може да премине в сферата на масовото изкуство и кича. Впрочем налага се да отговорим на един въпрос, преди да ни го поставят, и той е: необходимо ли е да боравим с понятието сецесион, или то е модна терминологична превземка, заменима например със „символостроене чрез декоративно колажиране“?

Необходимо е, и утвърдителния отговор ще онагледим с две модерни картини от този период<sup>54</sup>. И двете творби са озаглавени по един и същи начин, имат един и същи „обект на изображение“ – църквата „Света София“ в столицата. Авторите – Никола Петров и Харалампи Тачев (почти връстници), се оттласкват от реалистичните традиции на учителите (Мърквичка, Вешин) и академизма на съвременниците (напр. Цено Тодоров, Антон Митов, Никола Михайлов). Картините са модернистични. Но ако тази на Никола Петров е като „импресионистично видение“<sup>55</sup>, то „Света София“ на Харалампи Тачев е сецесионно-декоративна. Тук църквата (като рисунък, обем, фактура) е натуралистична, но на фона на апликираното, безвъздушно залезно небе, с почти плакатни червени линии и ивици, внушава мистична тревожност. Рамката – с орнаменти като от средновековен ръкопис, и с ангели, застанали в профил (всъщност един, другият е огледален образ), с ореоли, криле като на жарптица, дълги бели ризи с български шевиици, нагазили в рози – налага застиналост и умиротворение. Покрай другото трудът на Пламен Антонов подсеща, че от широките контексти на „духа на времето“ ние гледаме как в о в р е м е т о ч е т е, но пропускаме да видим как в о г л е д а.

Целенасочените и непрестанни търсения на П. Ю. Тодоров в полето на драматургията изпълват цялото първо десетилетие

---

<sup>54</sup> Вж. Приложение 1 и 2.

<sup>55</sup> Георгиева, М. Легенда и действителност – София в творчеството на Харалампи Тачев. // *София и нейните образи*. Материали от международен симпозиум. CD-ROM. С., 2004, с. 111–118.



на миналия век. И дори да не натоварваме с пристрастия числовата символика на годините, не можем да не признаем 1910-а за една от най-обобщаващите и важни години в литературната ни история. Точно преди сто години излизат Пенчо-Славейковата мистификационна антология „На Острова на блажените“, Яворовият опус „Подир сенките на облаците“, антологията „Българската поезия от Вазова насам“, съставена от Димчо Дебелянов и Димитър Подвързачов! През 1910 г. П. Тодоров издава пет от шестте си драми в три книги. „Зидари“, „Самодива“ и „Страхил страшен хайдутин“ излизат в книга „Драми“, издание на „Мисъл“; „Невеста Боряна“ и „Змейова сватба“ – последователно в кн. 1 и кн. 2 на сборника „Мисъл“. В тази своеобразна антология впечатлява влизането на „Змейова сватба“ (написана само за два месеца през същата година) и отсъствието на все още „недоизкусурената“ драма „Първите“ (с първа публикация от 1907 г.; окончателният, съществено преработен текст е отпечатан през 1912 г.).

Необичайно краткият срок за написването на „Змейова сватба“ е свидетелство за избистрена естетическа концепция, за подчиняващ се на авторската визия модерен драматургичен език. Тук е мястото да кажем защо и ние сме „пропуснали“ драмата „Първите“ и само бегло споменаваме отделни ремарки и реплики от тази творба, която също носи характерните черти на Петко-Тодоровата драматургична поетика. Според нас идейният център на тази пиеса, нейният дух е другаде – не в уникалността на индивидуалната човешка съдба, а в повторемостта на историята и дебата за общественото развитие. Един културологичен прочит би поместил тази интересна драма в редицата „идеологически“ романи като „Нова земя“, „Иван Кондарев“, „Гласовете ви чувам“...

В този смисъл текстът остава отворен към следващ кръг от проблеми, спотаени в продължаващата във времето рецепция на модерните П.-Тодорови драми, рушаща границите на утвърдени прочити и пораждаща нови и неочаквани ракурси към познатото/непознато лице на ранния български модернизъм.



Никола Петров. Света София, масло, 1909, НХГ



приложение 2



Харалампи Тачев. Света София, пощенска картичка, 1910, НХГ.





цитирана и използвана литература

Аврамов, Д. Стил – декоративизъм – национален дух. Българското изкуство на границата между две епохи. // Аврамов, Д. Диалог между две изкуства. С., 1993, с. 9–79.

Ангелов, Б. „Зидарите“ на П. Ю. Тодоров. // *Дем. преглед*, 1908, № 2.

Ангелова-Дамянова, С. Пространството и неговият език. Издателство LiterNet. 26.10.2003 – <http://liternet.bg/publish8/sangelovadamianova/prostranstvoto/index.html>

Андрейчин, Ив. Морис Метерлинк и декадентството в литературата. // *Мисъл*, 1899, № 1.

Антов, П. Яворов – Ботев: модернизъм и мит. Атавистичната памет на езика, С., 2009.

Арнаудов, М. Очерци по български фолклор. Т. 1–2. С., 1996.

Атанасов, Н. Две драми. // *Бълг. сборка*, 1908, № 4.

Атанасов, Н. Драмата на един модернист. // *Бълг. сборка*, 1910, № 7.

Атанасова, Цв. Кръгът „Мисъл“. С., 1991.

Байчинска, Св. От Многострадална Геновева до Хамлет. Типология на спектаклите в българския театър от Възраждането до Първата световна война. С., 1997.

Бахтин, М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Башлар, Г. Поетика на пространството. С., 1988.

Беновска-Събкова, М. Змеят в българския фолклор. С., 1992.

Борисова, Е. За трите жанрови модела на българската драма от началото на ХХ век. Шумен, 2001.

*Български театър*. Т. II. Документални материали 1900–1917. Съст. Св. Байчинска. С., 2007.

*Веселият апокалипсис*. Естетика и литература на виенския fin de siècle. Съст. Мл. Влашки. Пловдив, 1996.

Ганев, С. Български модернизъм. // *Бълг. сборка*, 1911, № 1.

Ганев, С. Драмата и бъдещето и в нашата литература. // *Бълг. сборка*, 1911 № 4–5.

Ганев, С. Критик над критиците (Един предизвикан отговор). // *Бълг. сборка*, 1911, № 7.

Ганчева, В. Самотата като възглед и мотив у писателите на Скандинавия, осъществили пробива на модерното. // *Лит. мисъл*, 2002, № 1.

Гардинер, П. Артур Шопенгауер. Философ германского эллинизма. М., 2003.

*Геербрант*, А., Ж. Шевалие. Речник на символите в 2 тома. С., 1995.



- Георгиев, Л. Петко Ю.Тодоров.Монография. С., 1963.
- Георгиев, Н. Сто и двадесет литературни години. С., 1992.
- Гечев, А. Българската литература през последните няколко години (1907–1912). Критически статии. Русе, 1912.
- Де Ман, П. Alegории на четенето. С., 2000.
- Дилтай, В. Същността на философията. С., 2000.
- Дилтай, В. Философия на светогледите. С., 1998.
- Димитров, Н. Отчужденият. Екзистенциалната проблематика в българската литература. I част. В. Търново, 2004.
- Динеков, П. Български фолклор. С., 1972.
- Зупанчич, А. Най-късата сянка. Ницшевата философия на двете. С., 2006.
- Иванова, И. Драматургът и неговите критици. // *Лит. мисъл*, 1989, № 3.
- Илчев, Ст. и др. Речник на редки, остарели и диалектни думи в литературата ни от XIX и XX век. С., 1974.
- Ичевска, Т. Митичното в българската литература – светове и форми. Пловдив, 2000.
- Йоакимов, П. Сецесионът и българската архитектура. С., 2005.
- Йорданов, В. „Змейова сватба“, драма в две действия. // *Бълг. сбирка*, 1911, № 6.
- Йорданов, В. Страхил страшен хайдутин. // *Бълг. сбирка*, 1906, № 1.
- Йорданов, Н. „Змейова сватба“ – от приказката до драмата. // *Българското драматургично наследство: нови прочити*. С., 2006, с. 51–64.
- Йорданов, Н. Българската драма. Поглед от периферията на текста. С., 2003.
- Кирова, М. Идейното новаторство на Петко Тодоров в драмата „Зидари“. // *Език и литература*, 1987, № 2.
- Колева, В. Естетика и ритуал (Женската красота в българските народни песни). Издателство LiterNet. 26.10.2002 – <http://litenet.bg/publish/vkoleva/estetika/content.htm>
- Кортенска, М. Културната мисия на кръга „Мисъл“. С., 2008.
- Кръгът „Мисъл“. Кореспонденция. Съст. Ц. Билярски. С., 2003.
- Кръстев, д-р К. „Драмите на П. Тодоров“. // *НА при БАН*, ф. 47к (д-р К. Кръстев), а.е. 126, л. 13.
- Кръстев, д-р К. Съчинения. Т. I. С., 1996.
- Кръстев, д-р К. Христо Ботйов. П. П. Славейков. Петко Тодоров. Пейо К. Яворов. С., 1917.
- Кърпачева-Даскалова, Р. А. П. Чехов и драматургия П. Ю. Тодорова. // *Болг. русистика*, 1984, № 2.



- Лотман, Ю. Семиосфера. Санкт Петербург, 2004.
- Лукова, К. Екстазите на времето. Морис Метерлинк и българската утопия за символистична драма. Бургас, 1999.
- Малинова-Димитрова, Л. Чеховска следа в драмата на Петко Ю. Тодоров „Невяста Боряна“ // *Болг. русистика*, 2005, № 1–2.
- Малиновский, Б. Роль мифа в жизни. // Малиновский, Б. Магия, наука, религия. М., 1998.
- Маринов, Д. Избрани произведения. Т. I. С., 1981.
- Мелетински, Е. Поетика на мита. С., 1995.
- Метерлинк, М. Съкровището на смирените. // *Историческа поетика*. Драмата. В. Търново, 1995.
- Милев, Г. Модерната поезия. // *Звено*, 1914, № 4–5.
- Милев, Г. Стихотворения, поеми, критика. С., 1980.
- Милев, Г. Театрално изкуство. С., 1942.
- Минков, Цв. История на българската драма. С., 1936.
- Мисъл*. Литературен сборник. Книга втора. С., 1910.
- Мисъл*. Литературен сборник. Книга първа. С., 1910.
- Натев, А. Подстъпи към теория на модерната драма. С., 1972.
- Ницше, Фр. Есе Ното. С., 1991.
- Ницше, Фр. Дионисиевият светоглед. Прев. М. Пашова. Електронна публ. от 12 ян. 2006 – <http://www.litclub.com/library/fil/nitzsche/dionis.html>
- Ницше, Фр. Раждането на трагедията и други съчинения. С., 1990.
- Ницше, Фр. Тъй рече Заратустра. Прев. Ж. Николова-Гълъбова. С., 1990.
- Ницше, Фр. Тъй рече Заратустра. Прев. М. Белчева. С., 1990.
- Ничев, Б. Петко Тодоров и другите. // Ничев, Б. Национална съдба и литература., С., 1968, с. 137–197.
- Парпулова, Л. Към реконструкцията на отношенията между фолклор и религия на Балканите през средните векове (въз основа на баладата „Вградена невеста“). // *Бълг. етнология*, 1989, № 3–4.
- Пелева, И. Четени текстове. Пловдив, 1994.
- Пенев, Б. За драмите на П. Ю. Тодоров и лириката на Яворов. // Пенев, Б. Студии, статии, есета. С., 1985, с. 354–357.
- Пенчев, Б. Българският модернизъм: моделирането на Аза. С., 2003.
- Петко Ю. Тодоров*. Литературен сборник за десетгодишнината от смъртта на писателя. С., 1926.
- Попилиев, Р. Историческата драма: траекториите на историята, мита и политиката. С., 2008.
- Протич, А. Драмите на П. Тодоров. // Протич, А. Изкуство, театър и литература. Кюстендил, 1907.





- Протич, А. Драмите на П. Ю. Тодоров. I. „Зидари“ // *Мисъл*, 1904, № 9–10.
- Протич, А. От „Зидари“ до „Самодива“. // *Мисъл*, 1905, № 2.
- Раздвоеният човек*. Студии и есета. [Сб.] С., 2005.
- Райнов, Н. Вечното в нашата литература. Ел. Пелин. П. Ю. Тодоров. С., 1941.
- Ракъовски, Цв. Връщането към някои митически модели в творчеството на П. Ю. Тодоров. // *Родна реч*, 1993, № 3.
- Рикъор, П. От текста към действието. С., 2000.
- Рускова, Е. Ибсениана. // Ибсен, Х. Драми. С., 2003, с. 397–398.
- Сирак Скитник. Постановката на „Самодива“. // *Златорог*, 1920, № 6.
- Славейков, П. Блянове на модерен поет. Очерк за П. Ю. Тодоров. // Славейков, П. П. Съчинения. Т. 2. Критика. Очерци. С., 1966, с. 252–264.
- Славейков, П. П. Българската поезия. // Славейков, П. П. Съчинения. Т. 2. Критика. Очерци. С., 1966, с. 310–351.
- Славейков, П. П. Национален театър. // Славейков, П. П. Съчинения. Т. 2. Критика. Очерци. С., 1966, с. 405–433.
- Сонди, П. Теория на модерната драма. С., 1990.
- Стойчев, П. Митологичната основа на баладата и нейната жанрова характеристика. // *Бълг. фолклор*, 1987, № 1.
- Стойчева, Св. Приказките на Н. Райнов – между магиката и декорацията. С., 1995.
- Стоянов, Р. Майстори. Майка Магдалина. Вълчи дол. С., 1982.
- Стоянов, Л. „Змейова сватба“. – Новата драма на г. Петко Тодоров. // *Пряпорец*, 1911, № 91.
- Тейлър, Чарлз. Изворите на Аза. Формирането на модерната идентичност. С., 2003.
- Тенев, Л. Разкъсани мрежи. С., 1984.
- Тиханов, Г. Жанровото съзнание на кръга „Мисъл“. С., 1998.
- Тодоров, П. Драми. Книга първа. Издание на „Мисъл“, С., 1910.
- Тодоров, П. Ю. „Самодива“. Драма в три действия. // *Мисъл*, 1904, № 4.
- Тодоров, П. Ю. За драмата си „Змейова сватба“ // *Воля*, 1911, № 48.
- Тодоров, П. Ю. Събрани съчинения в четири тома. С., 1979–1981.
- Тодоров, П. Ю. „Зидари“. Драма в три акта. // *Мисъл*, 1902, № 1–3.
- Тодоров, Цв. Живот с другите. С., 1998.
- Тодоров, Цв. Поетика на прозата. С., 1985.
- Тошева, Кр. История на българския театър. Т. 3. С., 1997.
- Фуко, М. Генеалогия на модерността. С., 1992.
- Фуко, М. Думите и нещата. С., 1992.



- Хабермас, Ю. Философският дискурс на модерността. Плевен, 1999.
- Хализев, В. Драма как род литературы. М., 1986.
- Хранова, А. Литературният човек и неговите български езици. С., 1995.
- Цанков, Хр. Българската литература през 1910 година. // *Бълг. сбирка*, 1911, № 1.
- Шейтанов, Н. Българската магия. Змеят. // *Защо сме такива? В търсене на българската културна идентичност*. Съст. Ив. Еленков, Р. Даскалов. С., 1994.
- Шопенхауер, А. Светът като воля и представа. Т. 1–2. С., 1997.
- Шютц, А. Чужденецът. С., 1999.
- Юнг, К. Г. Человек и его символы. М., 2006.
- Яворов, П. Две нови български пиеси. // *Мисъл*, 1907, № 9–10.
- Яворов, П. К. П. Ю. Тодоровата „Самодива“. // *Дем. преглед*, 1904, № 16.
- Янакиев, К. Религиозно-философски размишления. С., 1993.





summary

*Marieta Ivanova-Girginova*

*DREAMS OF MODERN DRAMA.*

*PETKO TODOROV'S DRAMATURGIC PROJECT*

The study is focused on Petko Todorov's dramaturgy where we can observe the birth mechanisms of Bulgarian modern drama at the end of the 19<sup>th</sup> century. The early modernist appearances in the genre field of drama reflect the *Misal* circle's reforming policy and their titanic efforts for renovation of literature. Being one of the powerful four, Petko Todorov – in his six finished plays - takes up the ambitious project to carry out the transformation from traditional to modern drama. In the terms of his time, this transformation represents a progressive motion from Naturalism and Neo-romanticism to Symbolism and Secession.

Being a mirror of the transition from mimetic to anti-mimetic dramaturgy at the beginning of the 20<sup>th</sup> century in Bulgaria, Todorov's drama proves to be a cross point of traditional and modern art. It illustrates the shove off the existing production in the genre of Revival and Post-revival drama which, in fact, was of no true merit. It also registers the birth of the new drama; shows the transformational processes in the opposition native – foreign; expresses the inspiration for individualization and europeisation of our literature and explicates how the modernist self-esteem of the native was formed. Todorov's works uncover the semantic changes in the patterns of neo-romantic and symbolist drama, as well as the transition to secession-decorative poetics (stylization, collage, fragment) made by the modern art at the beginning of the 20<sup>th</sup> c.

Todorov's experiments with the structure, poetics and style of the play make visible the appearance of the new symbolic-figurative and mythopoetic language of theatre - with the modern subjectivity, Nietzschean ethics and decadent aesthetics incorporated in it – a language which remains unrecognized in our stage space. Drama leaves the theatre behind.



The study endeavours to outline the innovation of Petko Todorov's plays: from the construction of the texts (the structure of the action with the thematic and imagery units included), through the structural-semantic signs (the style and language), to the poetic and aesthetic inventions in them. The texts of the plays are interpreted as a complicated and inhomogeneous whole where some *fin de siècle* attitudes and searches, experiments and provocations – all of them physiognomic for the missionary role of the *Misal* circle – meet. They are seen as results of genre diffusion, as expressions of a new modernist subjectivity, and as a substantially new artistic interpretation of the world and its materialization into innovative text building. The work traces back to the cultural genesis of a number of thematic, ideological and imagery units by which the epiphenomenalism of Petko Todorov's plays outstands - their modernist construction and the functions of myth, folklore and cultural archetype, the literary and philosophical inter-text of the time.

A special accent of the study are the transformations of some mythical and folklore realia, as well as of some philosophical and cultural concepts and quantities which, being placed in the new aesthetic context of drama, outline the genre specific of the early modern Bulgarian dramaturgy.

Мариета Иванова-Гиргинова

БЛЯНОВЕ  
по  
модерна драма

(Драматическият проект на Петко Тодоров)

*Рецензенти:* проф. дфн Елка Константинова,  
проф. дфн Едвин Сугарев

*Редактор:* доц. д-р Пенка Ватова

*Художник на корица:* Адряна Найденова

*Предпечат и корекции:* Издателски център „Боян Пенев“

16 коли

Тираж 300

Издателски център „Боян Пенев“

Институт за литература – БАН

Тел.: (359 2) 979 29 90

e-mail: [publ\\_centre@ilit.bas.bg](mailto:publ_centre@ilit.bas.bg)

[www.ilit.bas.bg](http://www.ilit.bas.bg)