

НЕПУБЛИКУВАНА СТУДИЯ НА Д-Р КРЪСТЕВ ЗА „ЗМЕЙОВА СВАТБА“ ОТ ПЕТКО ТОДОРОВ

ИЛКА ИВАНОВА

Драмата на Петко Тодоров „Змейова сватба“¹, както и всяка от предишните му песни предизвиква оживена полемика сред интелектуалните среди в началото на века. Специално върху тази пиеса д-р Кръстев пише няколко статии². Студията му „Драмата „Змейова сватба“ и безсилието на нашата критика“, която предлагаме на вниманието на читателите, не е публикувана в сп. „Демократически преглед“, каквото намерение е имал критикът, и се съхранява в Научния архив на БАН³. Както се разбира от началото ѝ, тя е написана вероятно немного след публикуваната статия на д-р Кръстев във в. „Напред“ — през 1911 г.

В известен смисъл студията е продължение на темата „Змейова сватба“ и българската критика. Привлякъл Петко Тодоров в кръга „Мисъл“ и съдействувал за естетическото му развитие, д-р Кръстев разбира, цени творчеството му и не е безразличен и към неговите критици. В „Драмата „Змейова сватба“ и безсилието на нашата критика“ той обосновава задълбочено и аргументирано основните идейно-естетически насоки на пиесата, търси връзката ѝ с цялостното творчество на писателя.

И в тази студия д-р Кръстев отново ще обърне внимание върху специфичното предназначение и позициите на художествената критика, подчинявайки размишленията си на амбицията за интелектуализирането на духовния живот у нас, за създаване на условия за изява на различни, непознати дотогава идеи и художествени насоки. Отправна точка за д-р Кръстев е схващането, че като цяло съвременната критика не само не е в състояние да оцени творчеството на П. Тодоров, но и изобико такъв тип литература. За д-р Кръстев „Змейова сватба“ е израз на ново, самотитно схващане за живота и отношенията между хората. Той е един от първите и от малкото критици, вещи тълкуватели и интерпретатори на драмите на Петко Тодоров, способни да направят професионален критически анализ. Редина от оценките му са точни и не могат да бъдат оспорвани и днес.

В борбата си за Петко Тодоров д-р Кръстев всъщност води борба за нови естетически ценности, за идеи, които кореспондират с духа на новото столетие, изпреварват интелектуалното развитие на нацията в онези години. Неговите разсъждения съдържат обобщения и изводи с непреходна стойност и обогатяват критическото мислене и на следващите поколения изследователи. Както още Спиридон Казанджиев отбелязва, „духът на неговата критика е духът на философско-естетическо и естетическо съзнание“. Позициите на д-р Кръстев по отношение драмите на Петко Тодоров откриват перспектива на критическото съзнание в усвояване на новите насоки в развитието на българската литература.

Идеите и на тази студия са подчинени на естетическите концепции на д-р Кръстев и на кръга „Мисъл“ за пътищата на българската култура. И в тази критика понятиятната система е характерна за фило-

¹ Драмата е отпечатана в литературния сборник „Мисъл“, 1910, кн. 11. За първи път се поставя на сцената на Народния театър от П. К. Яворов. Премиерата се състои на 23. IV. 1911 г. Ролята на Змея се изпълнява от Кръстьо Сарафов, а ролята на Цена — от Адриана Будевска и Елена Снежина.

² Драмата „Змейова сватба“ и нашата критика, в. Напред, 1911, бр. 10, 14, 15; Змейова сватба, в. Камбана от 6. IV. 1912 (АБАН, ф. 47-к. а. е. 123); Една българска песен на любовта, написана през 1915 г. и публикувана в: В. М и р о л ю б о в. Христо Ботйов, П. П. Славейков, Петко Тодоров, Пейо К. Яворов. С., 1917.

³ Архив при БАН, ф. 47-к, а. е. 124, л. 1—34.

софско-естетическите възгледи на критика, в които е налице еkleктизмът на официалната буржоазна естетика, но независимо че някои определения, виждания за изкуството не съвпадат със съвременните марксистички позиции, за времето си, в първото десетилетие на новия век, те имат и положително въздействие.

Позициите на критика се определят от желанието му да промени и естетическите вкусове на публиката, от стремежа му да насочи нейния интерес към философски, нравствено-психологически проблеми, към друг вид драматургия. Анализът на д-р Кръстев е пронизан от съзнанието за налагане на нов тип художественост, на нов поетически поглед, ново художествено мислене. В този смисъл д-р Кръстев утвърждава драмата „Змейова сватба“ като завоевание за българската литература, а Петко Тодоров като творец на нови естетически светове. Критиката на „Змейова сватба“ е подчинена на цялостната концепция на д-р Кръстев за художественото творчество на Петко Тодоров. Д-р Кръстев иска да убеди читателя във възможностите на П. Тодоров да проникне в същността на човешкия дух. Критикът приветства усилението му да вникне в духовното начало у човека, да види от друг ъгъл ролята и мястото на личността и затова воюва с „вазовската“ линия в литературата и театъра. Без да пренебрегва творческите несполуки на П. Тодоров, д-р Кръстев цени всеки опит, в който доминира духовната проблематика.

За разлика от редица изследователи на „Змейова сватба“, които подчертават биографичния момент в нея, д-р Кръстев набляга върху образа на героя — съвременник, носител на типичните черти на поколението на прелома между две столетия. Хуманистичният патос на критиката на д-р Кръстев е в намерението му да разкрие смисъла и силата на духовното начало, степените в процеса на освобождаване, на разкрепостяване на личността, съсредоточено в централния образ — Змея. За критика героят на П. Тодоров това е съвременникът: страдащ, самотен, в известна степен еготист и шиник, противоречив, неудовлетворен от всичко и от всички. В този образ д-р Кръстев вижда сложен комплекс от преживявания и идеи, типични за неговото поколение. Критикът подчертава, че в центъра на драмата, както и изобщо в творчеството на Петко Тодоров, е личността, индивидът.

Акцентирайки върху новите идеи, които П. Тодоров внася в драмата и чрез „Змейова сватба“, д-р Кръстев разкрива приноса на писателя за съдържателното ѝ обогатяване. Д-р Кръстев извежда на преден план екзистенциалната проблематика на творбата, обръща внимание на противоречията между природното, инстинктивното начало у човека и силата на обществения морал, които изграждат конфликтната атмосфера в драмата, на страданието и самотата на неговите герои. Анализът е подчинен на необходимостта от разширяване идейно-тематичния обхват на драматическата литература, породена от разраждания се конфликт между личността и обществото.

Ценното на студията е, че д-р Кръстев разглежда писателите от различни аспекти и един от тях е за отношението на Петко Тодоров към фолклора. Осъзнаването — теоретично и практически, на ролята на фолклора като традиция за „модерната“ литература, е съпроводено със сътресения в художественото съзнание. Около този проблем се съсредоточават до голяма степен и противоречията за „случая“ Петко Тодоров. И д-р Кръстев отново повдига въпроса за индивидуалното, творческото преосмисляне на народното творчество. Разминаването на д-р Кръстев с голяма част от тогавашните критици е на основата на противоречията във възгледите за отношението между фолклор и литература. Критиката трудно достига до разбирането, че фолклорът служи на съвременността и е неин метафоричен израз, до способността да търси в него източник на сюжети, които трябва да бъдат преосмислени, за да се осъществи единството на национално и общочовешко, за да се реши един от най-актуалните творчески проблеми в началото на века.

Д-р Кръстев е един от малкото критици, които свързват своеобразието на Петко-Тодоровите герои със специфичните черти на националния характер. Подобен критически възглед е сериозна основа на критическото познание и по-късно, през 20-те и 30-те години, когато проблемът Петко Тодоров и националният характер ще бъде актуален.

Не е без значение фактът, че д-р Кръстев свързва анализа на драмата и със сценическата реализация, и със сценическата традиция, с което донякъде обяснява причините за неуспеха на Петко Тодоров на сцената.

Въпреки разпространеното мнение, че съмишлениците от кръга „Мисъл“ са склонни в голяма степен взаимно да се хвалят, че виждат повече чуждите, отколкото собствените си недостатъци, в статиите на д-р Кръстев не липсват и критични оценки. Но той критикува П. Тодоров от позициите на ценител на творчеството на писателя. Д-р Кръстев не отминава недостатъците на „Змейова сватба“, но за разлика от останалите критици ги търси в друга посока. Категорично трябва да изтъкнем, че както в предишните

си статии за П. Тодоров, така и тук критикът отново подчертава основната слабост на писателя: недостатъчната художествена реализация на идеите. И ако все пак в някой момент той стига до компромис със собствения си висок критерий за художественост, то е поради факта, че Петко Тодоров няма такива предшественици в областта на драмата, каквито има един Яворов в областта на поезията.

Без да преувеличаваме заслугите на Петко Тодоров в областта на драмата, можем определено да кажем, че в тази пиеса той достига творческа зрелост и това дава основание на критици като д-р Кръстев за подобни разгърнати и убедително мотивирани критически разсъждения.

Д-р К. Кръстев — Мирюлюбов

„Драмата „Змейова сватба“ и безсилието на нашата критика“

1

На друго място⁴ ний изложихме доста подробно какви чудовищни мнения се изказаха от нашата критика върху последната драма на Петко Тодоров „Злейова сватба“ (печатана в Сборник *Мисъл*, кн. II, 1910), показваме колко безоснователни са тия мнения и как очевидно изпадат в противоречие с безспорни и несъмнени факти на драмата, с най-ясния смисъл на онава, което ни дава поетът⁵. Тук искаме да споделим с читателите на *Демократически преглед*⁶ нашето схващане за драмата, да се опитаме да изтъкнем както отдалените събития в нея, така и нейния по-дълбок смисъл, т. е. оная поетическа идея, която поетът се е домогнал да выплътне в нея. Че да се разбере едно поетическо дело, не ще рече, както често изглежда мисли нашата критика, и особено псевдокритиката на днешния печат, не ще рече да се нацтира, колкото се може повече из него и да се изложи неговото „съдържание“ или разказва какво се извършва в него. Всичко това го има в самото творение на поета и ако читателят се интересува за него, не остава освен да го прочете и той ще знае и това и много друго, което и най-добрият критик няма да му каже. Да дава резюме или да цитира най-добрите и най-лошите места — това не може да бъде задача на една критика, която уважава себе си и има ясна идея за ролята, която ѝ се пада в духовния живот на една нация. Да възхвалява доброто и да кори лошото — таа морализаторска задача на критиката отдавна е отстъпила място на философски, психологически и социологически задачи. Една критика, неспособна да ни разкрие художествените омишли на поета, миросгледните идеи и психическата ѝ възбуждателност — дълбокия душевен живот, спотаил в творението, която се задоволява с така наричаната фабула, днес не заслужава нито името си. Фабулата е само едно външно средство на поета да выплътне своята поетическа идея, оная, която му е разкрила неговото проникновение в човешката душа. Поетическата идея — това е душата на едно творение на изкуството, животвори и обединява всички негови части, до най-последните и най-незначителни наглед и им дава вътрешен смисъл. Без съмнение поетическата идея е, която в последна инстанция определя цената на творението на поета и на художника въобще. Дето такава идея липсва, пред нас е недъг на творец, не откровение на родения художник и поет, не съзерцание на дух, пред който лежат разкрити „тайните“ на живота и на битието, а само едно талантиливо възпроизвеждане на външната обганаовка и говори за сполучливи или несполучливи характеристики. Ясно е, че да се прави преценка на едно творение на поета, да се дават присъди за неговата верност или неверност на действителността, историята или легендата, преди да бъдат уяснени художествените омишли на автора е не позволено и говори или за невежество или за недобростъпно отношение на критика спрямо своята задача. Това не ще рече, разбира се, че критикът трябва да говори изрично за това, „какво е искал да каже поета“, но чрез всичко, което той говори трябва да прозира, че то не е скрито от неговия поглед, че той долавя по-дълбоки душевни преживявания на поета, които намират израз в творението му и чието изобразяване е всеки път същият и най-мошен стимул на всяко творчество. Но именно липсата на всяко по-дълбоко проникновение в природата на творческите

⁴ В. Напред [бр. 10, 14, 15, със съкращения], 1911.

⁵ В статията „Драмата „Змейова сватба“ и нашата критика“ д-р Кръстев подлага на остра критика немалка част от излезлите в печата отрицателни рецензии за драмата. Дискусията между д-р Кръстев и останалите критици се движи около няколко проблема: за фолклорния експеримент на П. Тодоров, свързан с характера и формите на влиянието на народното творчество, за връзките на драмата със символизма, за спецификата на творческото отражение и степента на художествената условност. Обръщайки внимание върху основните моменти в съдържанието на по-голяма част от рецензиите за „Змейова сватба“, д-р Кръстев всъщност очертава посоките, в които може и трябва да се търси значимото в новаторското дело на Петко-Тодоровата драматургия като цяло.

⁶ Подчертаванията са на д-р Кръстев.

процеси характеризира отношението на нашата критика спрямо всички произведения на днешната българска литература, които се отличават с по-дълбок замисъл, с нова, по-малко груба и по-малко шаблонна техника или се домогват да създадат нов, гъвкав, богат с нюанси и с експресия поетически език, които черпят своите сюжети из области, още чужди за вкусовете и разбиранята на публиката и на най-близките ней писатели и критици. Към този род творения принадлежат и драмите на Тодорова и те най-много са изпитвали през последните пет години грубото непроумяване на критици и публика за най-простите средства на поетическо вълнуване, средства, така често прилагани от нашата народна поезия и така богато развити, че би трябвало да живеят в душата на всеки от нас, който има усет за поезия и за поетическо възбуждане (би трябвало, а всъщност се оказва, че не само безименните писачи, но дори и за г. Иван Вазов, който все за народна поезия говори, дори и за него са чужди най-обикновените символи на българската народна поезия и той смесва нейните образи за волност и красота на душата с тия за отчужденост от живота и за душевна самотност). Наистина тия качества са присъщи в още по-голява степен и на творчеството на П. Славейков, но било поради по-трудния литературен жанр, в който борави Тодоров, било поради негови индивидуални особености, било най-сетне поради по-мощния талант на Славейков и ако можем да се изразим така „героичния“ характер на неговата поезия, Славейков по-малко възбужда противоречия и спорове. И изобщо с него критиката по-малко се занимава. (Неговите) епически поеми не могат да имат актуалност на една поставена на сцената драма, за да се счита всеки литературен невежа, който пише по вестници и списания, длъжен да каже за тях своето мнение. Впрочем, може би и това няма да се забави, може би предстоящото довършване и издаване на *Корван несен* да привлече върху него всеобщо внимание и той да стане „въпрос на деня“, интересен дори за вестниците и за ония, чийто кръгзор е тъй широк както той на вестниците. . . Но за сега „любимец“ на нашата критика си остава Петко Тодоров, за него и неговите драми пази тя най-големите си нежности и дълбокомислия. Между това, за да се разсее мъглата, с която тая критика е покорила ясна смисъл на всички почти негови драми, ще стига, струва ми се, да се разкрие най-простата и най-парична нейна поетическа идея, из която е поникнала и се е развила всяка от тях като из свой първородниш.

Това именно искаме да направим в тая студия за „Змейова сватба“.

Онова, върху което е построена драмата е дълбокият душевен прелом, който се извършва с героя й. *Змей Горляниш*. Тоя прелом крие в себе си в същото време и основната поетическа идея на произведението: възможването на звяра в него, по-общо на човека — звяр до човека — човек, до чувството на най-нежна и най-дълбока симпатия към чуждото „аз“ и до милосърдието, с една дума до висок нравствено и душевно просветление⁷. Стимулт, двигателят на това възможване, това прераждане на душата, както и на толкова други във всемирната и в нашата литература (например поемата Б о й к о от П. Славейков) е *любовта* на една невинна, безкрайно доверлива и жаждаша за обич девойка, отвратена от селския морал, който иска от нея да се откаже от себе си и от своите чувства, отвратена от задушливата атмосфера на бащина и братова къща, дето обичта е заместена с опекунство и с досадни грижи за нейното щастие, т. е. за онова, което другите считат нейно щастие. За особената мощ и дълбочина на нейното чувство към Змея ни говори грозната мъля, която живее за него в село и всеки час обхваща [. . .] и нейната душа се домогва да помрачи и задуши в нея глас на инстинкта обстоятелството, че тя не престава да го обича. А тоя инстинкт я кара да купнее по него, волния и силен човек, преследван от вражди и омрази, отвсякъде гонен, за всички страх и гроза. Но не е онова чудовище, което са направили от него ненавистта и злобата, той е по-добър от своята легенда — той е човек като всички хора, но уви той не е могъл да опази душата си от отровното дихание на злобата: тя е проникнала в неговите гърди, опустошила сърцето му и [пропъдила] от там всяко топло човешко чувство. В злото само намира услада той, намира своето призвание. Но ей докосва се тя със своята чиста и ясна душа до неговата, която се гърчи само в похотливост и злоба, и заслушва се тя сякаш неволно в тихите ромони на нейната душа и разтапя несетно ледът що е сковавал сърцето му и тръпне то от надмощни, незнани до-тогава трепети, чувство на обич, на себеотречение, на милост и всепрощение.

⁷ Идеята за нравствения прелом, за нравственото усъвършенстване на човека има изключително значение през годините на първото десетилетие на новия век. Нравственото възбуждане като форма за освобождаване на личността, за утвърждаване правата на индивида и подчинено на борбата на интелекциата за високи етични принципи. Затова идеята за превръщането на човека-звяр в човек-човек е в центъра на вниманието на критика и в статията „Змейова сватба“, публикувана във в. „Камбана“. В тази статия д-р Кръстев „включва“ в понятиения си апарат и „свърхчовекът“, като влага в него главно духовно съдържание, превръща го в символ на нравствено съвършенство.

Тази е душевната драма, която Тодоров се е домогвал да създаде и всичко останало в неговото дело е подчинено ней или служи за нейното конкретно проявяване, нейното художествено възпяване. Ясно е от това, че централен момент на драмата не е седянката и въобще битовата картина в началото, нито разправата на Змея с налгналите се против него селяни в края на драмата (те служат само да обрисуват в драматическа форма пропастта между Змея, какъвто е той за мъвата и действителния Змей), централен момент са двете срещи на Змея — определените един за друг млади в края на I и главно цялото II — акт до катастрофата-развързка. Всичко друго е само [...] в картината. Нам се струва дори, че тия две срещи-сцени, които образуват едно цяло се налагат на вниманието на читателя като ядка на цялата драма, място, в което поетът е искал да спотая своите ревелации за човешката душа, да нарисува истинския образ на своя герой, безкрайно различен от тоя на мъвата, на хорската умраза и злост. Въпрос за себе си е дали поетът е смогнал действително да реализира в тия срещи своя замисъл, дали е вложил в тях съдържание, достатъчно дълбоко и ценно за ролята и значението им в драмата. Може би при един по-подробен анализ ще се окаже, че действителните недостатъци на драмата са не там, дето ги дириха нейните критици, колкото придиричви и възискателни, толкова и слепи за най-явните факти — може би ще се окаже, че авторът не е разкрил достатъчно дълбоко мотивите и перипетията на душевната драма на Змея, но се е задоволил само със загатвания, че тя се извършва или вече се е извършила. Поне ний мислим, че в първата редакция могат да се посочат същите недостатъци, които отличават и първите редакции на другите драми на Тодорова: значителна концепция, ясно доловена поетическа идея, правилно видяно действие⁸, но непълно очертани в своя душевен живот лица — само загатнати важни моменти от тяхната психика — и изобико недоизказано, недостатъчно художествено реализиране на идеята. Но за нашата критика, която не е подозира омислите на поета, този въпрос не съществува — тя едва ли не се интересува за празния и ненужен за широката публика въпрос — останал ли е поетът верен на легендата. Без съмнение самият въпрос е твърде важен, но само за литературния историк, който би изучавал еволюцията на народните мотиви у нашите поети и това разбира се не за да строи върху това присъди за „сполучливостта“ или „несполучливостта“ за дадено творение както това правеха критиците на „Змейова сватба“, а за да [конструира] върху тия факти историята на времето и на първо място — да чете в душата на самия творец. . .

Но да се върнем на темата си.

В двете сцени-срещи Змея се явява в два различни образа. В първата среща пред нас е циникът, животинско-похотливият сатир („дъртия пръч на баба Марта“, вскотеният от злоба и омраза егонист, самец, отчужден от живота) не затова, разбира се, че живее в пещерата. То е само поетическия символ на легендата за една психическа действителност, а тази действителност е: — че за (Змея), нямащ нищо мило-драго в тоя свят и хранищ в душата си злоба към всичко живо, което да измъчва, е за него наслада. Пътят, който има да извърви неговата душа — от тъмните животински низини, лежащи под сълзанието на доброто и злото, до ведрината на нравствено възродена душа — е тъй дълъг, че би трябвало да се удивляваме на смелостта на поета да ни очертае този път в една сценичка и един малък акт. Наистина той не се е опитвал да рисува самия процес на прераждането в неговите отделни моменти, той се е задоволил само да скицира най-главните черти на двата образа на Змея: образът му преди и след срещата с Цена, преди и след облъхване на неговата душа от нейната⁹. Този нов, възроден Змей, който не познава насилието над чуждата душа, който проявява своята обич и нежност към Цена с една смешна несръчност и безпомощност, който е познал радостта да живее за едно чуждо, мило нему „аз“, този Змей вече няма нищо общо с горянина на народната легенда. Той е всецяло творение на поета и

⁸ В доклада на д-р Кръстев „За драмите на Петко Тодоров“, написан през декември 1910 г., по повод участието на писателя с Драма, т. I, в литературния конкурс за наградата от фонд „Иван Вазов“, критикът развива подобни схващания. Оспорвайки незаслуженото и крайно отрицателно мнение на Боян Пенев за драмите на П. Тодоров, д-р Кръстев подчертава, че бедната драматургична традиция значително усложнява съдбата на българската драма, превръща я в неравностоен „партньор“ на поезията и белетристиката. Акцентирайки върху значителната художествена концепция в пиесите на П. Тодоров, върху самостийката. Акцентирайки върху индивидуалността, върху специфичните драматургични „решения“ (в характерите и в битната творческа индивидуалност), д-р Кръстев очертава принос на писателя за българската драматургия. Още в този доклад критическата аргументация на д-р Кръстев дава по-сложна представа както за драмите на П. Тодоров, така и за състоянието на драмата у нас. Вж. Архив при БАН, ф. 47-к, а. е. 126.

⁹ На един от основните проблеми на пиесата: прераждащата сила на любовта, която връща Човека към живота, връща вярата му, просветлява душата му е посветена и „Една българска песен на любовта“.

той е, който създава драмата. Че без вътрешния прелом, без драмата в душата на Змея никаква драма не би имали.

Но критиците на *Змейова сватба* се оказаха неспособни да съзрат не само тая вътрешна драма в нея, която е всичко, но и друг, не по-малко важен факт: че само за първия образ на Змея авторът е черпил от народната легенда, а вторият негов образ, както и цялата му душевна драма, е негово творение. За тази драма той е черпил само из своята душа, за да вложи в една готова, създадена от народното въображение поетическа форма — символ на ново душевно съдържание: преживяванията на своята — и на нашата — душа. Като игнорира всичко това, критиката ту обвинява поета, че не прибавил нищо към народната легенда, ту че я правил неузнаваема¹⁰. Нито едното, нито другото. Поетът е рисувал и *Змея на легендата*, и тоя на *мълвата* и паралелно с него — своя *Змей* — действителната, живата човешка душа в нейното падение, нейните болки, нейните страдания, нейната история до висшо нравствено просветление. Ако искаме да бъдем точни, Тодоров рисува в три образа Змея: както той живее в селската мълва — выпълтена злоба, без ни една човешка черта — Змея, човек като всички хора с действителните си отрицателни качества, посадени от ненавистта в неговата душа и най-сетне възроденият от любовта на Цена Змей. Малкото критици, които видяха последния образ на Змея бяха твърде недоволни от „мекушавостта“ и „безволие“ му. Това недоволство е преди всичко израз на първобитен вкус, който търси в изкуството само силни хора и герои, но то в същото време доказва неспособността на тия критици да отидат по-далеч от външните факти, да видят и техните психически основи. Инак те би открили, че в това именно се състои омисъла на поета, че само за това е написана и самата драма — чрез нови за него преживявания, чрез откровенията на любовта да обнови неговата душа и че Змея претърпява в течение на драмата дълбоко развитие, че в края той е съвсем друг, различен не само от Змея на селската мълва, но и от Змея, какъвто се явява пред Цена в I акт, е очевидно. Все пак не е излишно да цитираме ония места, в които са доловени най-важни черти на двата негови образи. Ето най-напред циникът, ухиленият със светнали очи сатир, в който блещи ненаситна и нагла похотливост. „Подигни си главата. Да те видя — хубава ли си. . . На хубост ми каца окото като оса на мед. . . харесваш ли ме? Ха, докождаш ли с мене? — Горе при мене няма свекърва да ти гледа под зъбите, няма дружки да ти се смеят. . . Този път Марта Билярката тебе ли проводи? Намерила стръв за вдицата си, дъртата вешица! Стръв, насреща ѝ да не устоиш!“

Паралелно с драмата в душата на Змея поетът е скицирал и душевната драма на Цена. Но под тая драма ний не разбираме факта, че тя напуска бащин дом, за да отиде да дири незнайна красота на живота. Със своята обич към онова, което на всички вдъхва страх и отвращение, с цялата своя душа тя е чужда на средата, в която е отрасла и живее и нейното отиване в пещерата на Змея е само резултат (по-точно драматическо възлещаване) на вродени копнежи. Не в това трябва да се търси душевната ѝ драма, а в пълното просветление на нейната душа, в освобождаването ѝ от фантомите на родната среда. Както Змея се възражда за нов живот чрез *нейната* любов, така сега тя, *поразена* от неговата благост и себеприращане, намира в себе си сила да победи и сетните останки от чувствата и предрасъдките на селската среда и да се възмогне до своето, по-високо и по-чисто „аз“ — онова аз. Първите трепети на което отдавна са облъхнали и обновили неговата груба и сурова мъжка душа. Искрата, запалена от нея в душата на Змея обжегва сега и нейната и унищожава всяко егоистично чувство, неговата възродена душа довършва просветлението на нейната. В сравнение с дълбоката драма, която преживява Змея, душевната драма на Цена е само един слаб рефлекс. И било би голяма композиционна грешка, ако се далеше в драмата еднакво място и важност на двата прелома. Тодоров е избягнал това, като е направил от прелома в душата на Цена само слабо ехо на душевната трагедия на Змея. И друго: централното лице

¹⁰ В статията „Драмата „Змейова сватба“ и нашата критика“ противоречието във възгледите на критиците за отношението между фолклор и литература е централен проблем. Отношенията между индивидуално и народно творчество от Възраждането насам са много динамични, поради по-особената роля на фолклора в духовното развитие на българската нация, свързани са освен с всичко друго и със смяната на типа културно съзнание, което влияе върху естетическите възгледи на творците и на техните критици. Различните равнища на „осъзнаване“ на фолклора, на значението му за нашата култура правят неизбежни противоречието между д-р Кръстев и Вазов например. От друга страна, в областта на драмата влиянието на фолклора дотогава не е особено силно в сравнение с влиянието му в останалите литературни родове. Традицията в драмата е най-слаба, поради което и критическите възгледи по проблема драмата „Змейова сватба“ и мита са почти винаги необезиделни, повърхностни, неизбегнени. В това отношение позицията, от която д-р Кръстев тръгва в атаката си срещу критиците на „Змейова сватба“, е справедлива, но и задачата на критика е изключително трудна.

публика всеки би видял, че легендата за Тодорова не е цел, а средство, че неговата задача не е да изобрази фантастични същества и отношения, но че той си служи с образите на легендата, за да рисува *реален живот*, да възсъздаде една действителност, напълно съгласна със законите на човешката психика. Най-добро доказателство за това — както впрочем и за реалния, а не фантастичен характер на неговата драма, — е факторът, че нейната психическа съдържимост, че драмата в душата на Змея си остава цяла и непокътната и *когато се абстрахираме от всички легендарни елементи в нея*, и когато я освободим от оная вълшебна поетическа рамка, в която я е поставил поетът. Това важи не само за тая, а за всичките драми на Тодорова. То е ключът, който води в неговото творчество. Който не вижда тоя основен характер на Тодоровото творчество, за когото легендата у него не е средство, а цел — за когото остава скрита психическата съдържимост на неговите творения, той не е разбрал нищо от поетическите мисли на поета — не е отишъл по-далече от разбирането на отделни думи в неговите идилии и драми.

Второто домогване на автора било: да запази една характерна особеност на народното творчество: да слее реалното с легендарното, да нарисува неуволимото *преливане* на едното в другото, да изпъри трезвата действителност с образите — символи на народната поезия. Комуто това не е „по вкуса“, който търси в поезията само грубата фактичност или продуктите на логическата мисъл — за него поетът не е написал и той е властен да се отвърне от творенията му и да си дири изкуство каквото нему допада. Само нека не бъде тъй ограничен да мисли, че неговите „вкусове“, т. е. интелектуалистични навици са нещо абсолютно или представляват някаква „научна“ истина, някаква „модерна“ естетика. Рационализирането на изкуството е едно естетическо суеверие, което няма нищо общо с науката — то е една модерна схоластика. Изкуството, както и религията и моралът, е в своята по-дълбока природа *иррационално*. Но такава е всъщност цялата наша психика, извън тясната сфера на интелекта и на логическите процеси. Тая ирационална природа на изкуството получава най-ярък израз в свободата на художника да превръща блягът в истина и истината в блян, да събаря преградите, които издига нашия класифициращ и анализиращ разсъдък, тоя узурпатор, който се стреми да обсеби целия душевен живот и да му наложи своя печат. Души, които познават само живота във видимото и осезаемото и логически познаваемото са лишени от крилата, които дава въображението, а с това и от органите, нужни за възприемане и преживяване на специфичните художествени емоции. Но не всеки път се издига поетът до първоизточниците на всяка поезия, не всеки път се освобождава от оковите на разсъдъка, ала винаги, когато той смогва да събори изкуствените прегради, които е издигнал разсъдъка посред неразделното единство на нашия душевен живот — да възстанови първичната целност и свежест на нашите преживявания и слее в *едно* мисълта и образа, той въоръжава против себе си всички роби на логическите форми и неясните, осезаемите очертания и разграничения на битията. Похватът, с който Тодоров е постигнал сливането на реалното с иреалното, не е лишен от психологическа дълбочина и никак не е за учудване, че нашите критици, тия „ценители“ и „познавачи“ на Ибсена нищо не са видели, ни разбрали. Именно Тодоров създава и издържа от началото до край един двойствен образ на Змея: реална техника, поставена в легендарните митически рамки или форми на наивното народно въображение. С това поетът без съмнение е затруднил не малко своята задача, но е спечелил великолепни поетически и художествени перспективи и ситуации. Като слива в неразделно единство действителността с нейното отражение в творческата фантазия на наивното съзнание, той ни позволява да възприемаме един и същ факт и през зоркия поглед на реалиста, и чрез поетическото съзерцание на народната песен. Оная неуволимост, онова преливане на една действителност в друга, което всяка минута е и това що е и неговото отрицание — всичко това е висшата степен на свобода и самостоятелност на духа и нищо не може да се сравни с очарованието, което се таи в него. Но много по-голямо е значението на тоя похват, който върви като червена нишка през всичките творения на Тодорова за *национален* характер на неговото изкуство. Той никога не рисува каквато и да било психическа действителност, без да я постави в една или друга от „формите“, по-точно образите-символи, създадени от народното творчество и носещи незаличимия печат на нашия национален бит на българина — отразяващи най-ярко тоя бит в безкрайното негово разнообразие. Малкото изключение, като *Калисто*, като *Касандра* — само потвърждават правилото. Болната, незнаеща череп труд и грижа жена (Самодива), примиреният със смъртта, познал речия и дивен живот на битието (Страхил), чезнешата под бремето на женската орис съпруга (Невяста Боряна), възмогналият се до всеопрошение и високо просветление на душата егост-семец ли иска да изобрази Тодоров ги долава и в поетическите легенди и ги възсъздава точно в битовите форми на живота, сред които те са поникнали и от които са неразделни. Българската народна поезия не познава други битови форми освен тия на селския живот. Когато новият, свободен живот изработи и нови форми на обществен семеен живот, ще се

роди може би и поета да облече в тия форми своите художнически блянове. Но днешното наше изкуство, което се домогва до националността, е „фатадно“ свързано с формите на селския бит и сферата на неговите грижи и интереси. Всички поетически образи и картини за изобразяване на чувства, размисли или копнения са взети от сферата на наблюденията и виденията на земеделеца и отчасти занаятчията и с някои други не е възможно да се нарисува характерния и свойствения на българина начин на мислене и чувстване. Но голяма наивност е, за да не кажем литературно невежество, да се смесва тая основна черта на Тодоровата поезия с идилистическото овчедушие или плитка безметежност на традиционната идилгия. Душевният мир на неговите герои няма нищо общо с такъв душевен мир, напротив, той най-често рисува потресни драми и трагедии. Една случайност на таланта е, че Тодоров е по-силен и по-разнообразен в положителните типове или че му са чужди резките и жестоки катастрофи и той обича да примирява и да хармонизира и там, дето всички предпоставки на характера като че скачат към кървав изход. То е „грешка“ на природата и се среща между поети с всеобеман гений като у Гете например. И жесток, както и добър, трябва да се роди човек, по шение не може да стане такъв, но когато таланът е достатъчно мощен и широк и най-добродушият поет може да се „издигне“ до жестокостта на живота: в *Страхила*, в *Зидари*, в *Първите* Тодоров в голяма степен е доказал това.

Но ний се отвлякохме твърде много и трябва да се върнем да очертаем две думи и *третото* домогване на поета в *Змейова сватба* — онова, което той нарича *очеловечаване* на Змея. Не може да има съмнение, че Тодоров действително е дал на своя Змей досущ човешка психика и че неговият герой чувствава и действа, както би действувал и чувствувал всеки от нас с тия душевни сили. И все пак нам се струва, че поетът не е намерил най-сполучливия израз на своята мисъл, а още по-малко за тайната на своя творчески процес. Напротив, тоя израз може по-скоро да заблуди читателя и критика — да го накара да мисли, че поетът е искал да изобрази Змея на легендата само по-близък до хората, т. е. с повече човешки черти. Ако Тодоров наистина мисли така, ако това не е само една неточност на речта, той не разбира добре себе си, което у един художник не е нещо рядко. Действително в първия акт до явяването на Змея Тодоров ни рисува Змея такъв, какъвто той живее в народната легенда — не него самия, а хорската мълва за него. В тоя образ на Змея няма нищо човешко, той не носи в своите гърди страдание и любящо сърце, не познава никакви човешки чувства. На тоя образ, съзнание на ненавист и злоба, поетът противопоставя действителната му природа, живата негова душа, на която не са чужди и прекрасни морални качества, и похотливост, и цинизъм, но в която не е угаснала и божията искра. Нужно е само една любяща душа да се докосне до неговата и всичко долно, егоистично ще изчезне, и той ще се яви пред нас чист, светъл, готов за самопожертвование. Да нарисува ако не процесът, то главните фактори на неговото прераждане е задача на драмата. Това ни говори творението на поета. А ако сам авторът казва, че е искал да *очеловечи* Змея, това може да значи само, че то е искал да нарисува действителния, истинския образ на онова, което за мълвата, за омразата е такова чудовище, но не да даде повече или по-малко човешки черти на едно баснословно същество. Но авторът рисува паралелно и двата образа, рязко отделени един от друг, до минутата, когато се сливат и преминават несетно едно в друго. Но нито в един от тия два образа няма нищо легендарно в смисъл на фантастично и свръхестествено поне като мотив на действие, като реален фактор. Не че няма легендарни елементи — такива има (като хвърката кон, лоспите по снагата му и др.) и имат за задача да възсъздадат ония черти на Змея, които образуват поетическия негов облик, образът на наивното съзнание, което не познава разликата между възможно и невъзможно, реално и иреално, докато други — например живота му в пещерата, проникновението му в живота на природата и др. — символизират душевни качества. Ше рече легендарна в оизи смисъл, който дават на думата критиците: че не рисувала реален живот и възбеще реални отношения, „Змейова сватба“ не е. Легендарно или фантастично творение е онова, което допуша като *мотив* на действие и като действителност нещо, несъгласно със законите на природата или на духа. Нищо подобно „Змейова сватба“ няма, поне за оногава, който успее да различава действителност и отразено през емоцията нейно тълкувание, схващане. Всичко в драмата, което изглежда фантастично и иреално принадлежи на второто без никакво изключение. Но читателят, под влияние на нашата вестникарска критика, лежи на второто без никакво изключение. Но читателят, под влияние на нашата вестникарска критика, ще попита може би в недоумение: „Нима животът в пещерата с всичките негови атрибути е действителност?“ И да, и не, отговаряме ний. Онова, което не ни позволява да го считаме за такова не е физическата му невъзможност, а надето по-висше становище, което хвърчи високо над грубата реалност и не ни позволява да се задоволяваме с простата фактичност, но дирим по-дълбокия неин смисъл — оная психическа действителност, която тя символизира. Който иска да се постави на гледището на наивната приказка, непознаваща психическото като такова, той е свободен да схваща всичко в реалистичен смисъл.

Но може би не е излишно едно пояснение по този повод. Като приписваме такава двойственост на драмата на Тодорова ний, разбираме се, не искаме, да твърдим, че двете „категории“ — физическата действителност и нейното символическо значение — съществуват разделено, ясно съзнавани от автора през време на творческия процес. Не, когато твори поетът типа на вечно млада, безгрижна и весела девойка и жена той не го съзершава отделно от образа на Гюрга Самодива, в който народната фантазия е вплетила този тип. Напротив, този образ е за него изходна точка и в него той си уяснява, пресъздава, развива и вдълбочава своята тъмна, изпърво за самия него, концепция. По същия начин е постъпил той и с образа на Змея, с тая разлика само, че тук той е отишъл в преработката на първообраза много по-далеч, както в „Слънчова женитба“.

ОЩЕ ЗА Д-Р КРЪСТЬО КРЪСТЕВ И ТЕЗИ ОКОЛО НЕГО

РУМЕН ШИВАЧЕВ

В края на май 1986 г. се навършиха 120 години от рождението на д-р Кр. Кръстев — критик и редакторът на сп. „Мисъл“, диктуващо литературните вкусове в продължение на 17 години. Дейността и възгледите на възпитаника на немската естетическа мисъл на българска почва още приживе са обект на ожесточени спорове. Макар и напоена с идеите на немския естетизъм, личността на д-р Кръстев, близо седем десетилетия след смъртта му, продължава да предизвиква интерес сред научните литератури среди.

Неотдавна в архивите на наследниците му бяха намерени неизвестни спомени и писма. Надявам се, че те ще са от полза за изследователите на тази тъй противоречива натура, както и на писателите край нея. Това са спомените на съпругата му Радка Кръстева, писани между 1934 и 1935 г., и на дъщеря му Офелия д-р Кръстева-Шивачева, писани в края на 1970 г. Майката и дъщерята са ги писали в напреднала възраст (Р. Кръстева на 62 г., около година преди кончината ѝ; О. Шивачева — на 78 г., тя почина през 1977 г. на 85-годишна), но дълго са ги носели в себе си. Предавали са ги от уста на уста в рода, затова в написаното си долавя известна близост.

Освен тях, в архивите на наследниците им има две илюстрирани карти от Боян Пенев, писани в Мюнхен до д-р Кръстев на 18. IV. и на 12. V. 1912 г.; една пощенска карта от критика до Христо Спасовски в учителския институт в Ески Джумая (днес Търговище), писана на 30. XII. 1914 г. Предлагам на вниманието на читателя изброените спомени и писма.

СПОМЕНИ НА РАДКА КРЪСТЕВА

В 1892 год., една година след преселването ни от Казанлък, се запознахме с Пенча Славейкова, и то съвсем случайно.

Тогава ний живеехме на ул. „Аксаков“ в една и съща къща с кума ни, роднина на Пенча, проф. д-р Райков. Това бе към края на зимата. „Мисъл“ беше захванала да излиза. Един ден се потропа на спалнята ни, която беше и редакция, и администрация, и спалня, с въздух напоен от туткал. Влиза един момък, подпираш се цял на чершов бастун, черничек, с дебели устни, с нос като маслина, както се изразяваше сам той, с черна къдрава, като на арап коса. Може би това случайно посещение да беше не случайно, защото като отвори вратата и видя, че в стаята не беше неговият роднина, при когото уж идел, не се извини и не си отиде. Влезе и се запозна — младият поет с младия редактор на „Мисъл“. Това предположение трябва да е вярно, защото след това знакомство той почна да идва всеки ден у дома и във всяко време, така както у свои хора. Ако мъж ми не биваше в къщи, това не го стесняваше, а си идеше, стоеше и дори влизаше във всичките ни стаи, дори долу в мазето-кухия, която служеше и за обедна. И сега се чудя как със своите несигурни крака е слизал долу по мърничката, тясна и много стръмна стълба и е стоял там с часове. За да влезе в тази кухня-обедна стая, трябваше често да скача от тухла на тухла, за да не си мокри краката, че вечно имаше вода.