

БЪЛГАРСКИЯТ СТИЛ НА ЖИВОТ В „ЗИДАРИ“ НА П. Ю. ТОДОРОВ

ДИМИТЪР СТАЙКОВ

Едно убийство, един любовен триъгълник, разкъсан от яростта на отмъщението, готическа атмосфера с мрачен ритуал на жертвоприношение, извършено между стените на черква (недостроената култова сграда не предизвиква ли същото зловещо и мистично впечатление, както и руините на разрушената?), кървава битка с разбойници и на всичко отгоре самообесване, белязано с вината на Юда. Какво повече можем да очакваме от една пиеса, за да ни стане интересна! И все пак „Зидари“ на Петко Ю. Тодоров няма нищо общо с пиесите, предназначени да развличат със занимателните си сюжети. Написана на раздела между два века, тя носи напрежението на новосъздаването, на нещо, което все още пристъпва с предчувствие, с енергия, все още запирана от отчаяните усилия за живот на старото. Няколко години след „Майстор Солнес“ (1892) и почти едновременно с „Когато ние, мъртвите се пробудим“ (1899), пиеси, с които Ибсен повдига завесата пред загадъчния живот на човека творец, изкупващ със страдание своето призвание, Петко Ю. Тодоров също пише за мъките, с които творецът се освобождава от посредствеността на средата, за да тръгне по тръпливия път към идеала си. Персонажите му са обкрачили едновременно две цивилизации — на човека от всички времена и на българина от синора между средновековието и Възраждането.

Иска ми се да се връщам безкрайно и с възхищение върху този замисъл — сливането на чисто българската атмосфера и българския тип поведение с тежненята и грешките на човека от друмищата на света. Тънкост на художественото майсторство в литературата — това изискване е догма за драмата, ако тя иска да надвиши злободневното общуване с публиката и да остане обект за преоткриване в историята на културата.

Ясно е, че строежът на черквата е символ. Строеж на общо, единно народно съзнание — под една или друга форма тази мисъл е била изказана от изследователите на П. Ю. Тодоров. Пенчо Славейков е по-близо до буквалното тълкуване, като смята, че основната идея е „жертвуването на невинна душа, за да се изгради трайна историческа сграда“. Д-р К. Кръстев, познавайки добре „бляновете на модерния поет“, пише, че „авторът е искал да отстои появата на личността спрямо тиранията на обществото и да нарисува отделянето на индивидуума от обществото, даже в едно дело на велико общонародно значение. . .“

Но защо черква? Ако разсъждаваме с прости аналогии, ще трябва да потърсим елементи на националния стил на живот в кулите, които строи майстор Солнес или в актьorskото изкуство на Нина Заречная от Чеховата „Чайка“, пиеса, също разглеждаща терзанията на твореца. Което е абсурдно. Там е работата, че Петко Ю. Тодоров, макар и потопен в „проклетите въпроси“ на своето време, изпраща героите си един век по-рано в „дните на черното робство“. Следователно не можем да пренебрегнем културните значения, съдържащи се в обичаите и навичките на българина от тази епоха. Тя не е неутрален фон, само претекст за изобразяване на екзотичните цветя на

модерните възгледи за човека и изкуството, внасяни от интелигенцията в края на миналия и началото на настоящия век. П. Ю. Тодоров съзнателно пише съвременна историческа драма, така че историческото се явява съвременно, а съвременното историческо, доколкото остава сред декорите на вечни копнежи и пориви.

Кърджалийски банди обикалят около старопланинското село, следователно действието на пиесата се развива в първите десетилетия на XIX век. Друг факт ще ни отпрати към по-точни координати на времето. На престола в изградената черква редом с Евангелието ще се пази Царственикът. Съставена от Христати Павлович и издадена през 1844 г., тази книга спечелила извънредна популярност в поробена България. В автобиографията си бъдещият учител и книжовник Райчо Ил. Блъсков споменава, че я чел като момче, направила му неопишуемо впечатление, дала му стимул в житейския избор.

Действието на „Зидари“ протича във времето, когато българският Ренесанс набира мощ и строежът на черкви е една от главните неговия прояви. Турците много добре знаят какво представлява черквата за българина. В кръста се възлътява не толкова вярата му в бога, а самият факт на неговото физическо съществуване. Подобно на семейството му, тя е неговата държава — публичната, светската част от тази държава.

Докъм края на XVIII век спазването на религиозните ритуали било въпрос на живот и смърт, форма на етнически бунт срещу поробителите. Чрез тях се предава етническо съдържание, което е и културно. Черквата превръща българите в община, която „може да функционира като вторичен стабилизатор на етноса“ (С т. Генчев. Народна култура и етнография, с. 181). В пътеписи от XVI и XVII век се описват случки на неколкократно опожаряване и възстановяване на черкви. Стефан Герлах, професор в Тюбингенския университет, съпровождал немския посланик в пътуванията му през цяла България (1573—1578), споменава за „малка дървена черквица извън селото, която е изгоряла и е останал само олтарът. В нея кръщават децата и благославят сватбите си, но не могат да възстановят черквицата си.“ Селото било Клокотница, наречено от завоевателите Семисче, „малко село, с лоши къщички направо на зямата, покрити само със суха трева“ („Българите през XVI век“, с. 47). Жителите на 8—10 села се стичали на черковната служба при стърчащия над развалините олтар. Сякаш се връщаме към езическите времена, когато капищата събирали поклонници, които общували директно с боговете на природата, без да се уединяват в култова сграда.

Черквите са били извън селището, най-често на високо място, според принципите на средновековната топография. Оттам доминират над хора и къщи, за яд на турците. До културното възраждане през XV век те са поддържали духовната енергия на българина, потребността за националното му самочувствие да открие мястото си в „разглобения“, абсурден по враждебността си свят, закрит за съзидание и прогрес. Българинът тръгнал към земното, там, където били вкопани „телесните“ му корени, — бит, семейство, хляб. И черквите му нямали глави, само корени. Архитектурата, пише Ортега-и-Гасет, е етническо изкуство, изразяващо духовни състояния, но не тези на индивидуалния характер, а на един народ, на една епоха. Заземените черкви на българите изразявали трагедията, но и устойчивостта на неговия дух.

В днешната ни драматургия също има пиеса, чийто конфликт започва със строеж на черква, превърнат впоследствие в изпитание на патриотизма. В пиесата на Милко Милков И сътвори ръка Георгева“ проблемът за вярата е третиран като запазване на националното достойнство и родовата памет. С други думи — на българската традиция. Турският паша предлага на българския първенец чорбаджи Георги, прочут майстор златар, да сродят децата си. В знак на „истинско уважение“, казва той. Типична за живота в поробена България, ситуацията е екзистенциална с драматизма си. Тя се развива на три нива. Ако цялото напрежение би се изчерпвало със сблъсъка между турския и българския лидер, пиесата не би надхвърлила илюстрацията на петвековното политическо противостояние. Но в нея е показано разслояването в „лагера“ на турците. Наред с политическите хитрувания и комбинации на Пашата е праволнейната и ортодоксалната принципност на Еничер ага, спрял с войските си край града. М. Милков

се стреми към типологично разкриване на тираничната власт. Маскираният с дипломация вариант на потисничеството се сменя с откровена и брутална сила. Тя пък отстъпва на лицемерната, но често успешна формула за приобщаване на враждебните позиции в името на умиротворителното единство и частично задоволяване на интересите на бунтуващата се страна. Това е програмата на новия паша, заел мястото на стария и подменил лидерите на българите.

Макар че може да се досетим, че ще се стигне до саможертвата на чорбаджи Георги, нито той, нито останалите българи не са предварително обречени. Всеки от тях може да направи своя избор. Изяснява се третият пласт в конфликта — историческите условия са така определени, че всяко решение засяга не само съдбата на личността, но и тази на рода. За чорбаджи Георги построяването на черквата, подразнило турците, е било акт на свобода; обаче илюзия се оказва временната придобивка в перспективата на историята: „Свобода на тъмно не се уговаря, на тъмно не се получава.“ Той тръгва към смъртта, за да изкупи заблудата си и да остави пример. Има за какво. Сестриникът му, еснаф Георги, негов най-близък човек, ученик и помощник, търси спасение в приемането на чуждата вяра. Двамата майстори на черквата се отричат от рода си в замяна на дворците, които ще могат да издигат и изографисват. Но когато преминава вихрушката на събитията, еснаф Георги отново излиза на светлината, вече като водач на българите. Съгласието му е било привидно. А двамата майстори ще градят дворци по чужди краища, но ще пишат в едно ъгълче: „Сътвори рука Гергюва.“

Саможертва, хитрост и търпение в името на творческия гений, предназначен за историята, са трите „метода“ за запазване на българския дух, които пиесата обсъжда. Не са били само те. Историческите сведения са пълни с факти за изобретателността на българите. През особено тежкия XVI век турските кадин, ползуващи се с местната изпълнителска власт, доста често трябвало да наказват отrekli се от исляма помохамеданчени българи. Цели села забягвали в планините, за да не приемат чуждата вяра. Освен това се създава любовитна прослойка от привилегирани българи, освободени от данъци и такси срещу изпълняване на „квалифицирани“ задължения: дервентджии съпровождали пътници през опасни и застрашени от разбойници места, дърводелци поддържали крепостите, солари добивали ценната за тогавашните години сол, шаханджии отглеждали соколи за султанския лов и пр. А когато уснеят, българите просто си плюят на петите и изчезват от погледите на турците. Така се стопявали по пътя към столицата на империята керваните от майстори, събирани за строежите, обществени и военни. Бегълците нямали избор, раята навсякъде била записана в съответните регистри, но всеки акт срещу каквато и форма на властта носел самочувствието на спечелена игра. Неслучайно Хитър Петър като тип на „низовата“ смехова култура се родил по това време. Животът често дописвал разказите за дребните надхитрияния, които, навързани на бросница в устата на народния разказвач, се превръщали в опит и пример за подражание. Във „Факийско предание“ между многобройните спомени, предания и песни, предавани от бабата на автора Балчо Нейков, е и разказът за кърджалийския главатар Гяур Имам. Прочут насилник, той разполагал с труда, честта и живота на българите от североизточните краища. Веднъж събрал жени да му сеят арпаджик и чесън, но завалил дъжд, земята се размекнала. Жените казали на надзирателя, че в кал нищо няма да поникне, трябвало да продължат на другия ден. Не бива, отговорил онзи, по-добре, че е кал, защото все от кал всичко се раждало. Така да се каже, с пародийното изопачаване на библейската истина турчинът, без да се усеща, предлага игрови условия на отношенията. Жените се възползват незабавно. Една от тях, Злата Гергова, „разсмивачката на селото“, накарала останалите да засеят разсада надолу с върховете. Естествено нищо не поникнало.

Сходен пример е разказът на учителя Юрдан Ненов за онзи поп от Елена с дяволското прозвище Шейтан, който, за да спаси селяните от десятъка на житните храни, засял жито през август и септември, ожънал един зелен сноп и го занесъл на султана да види, че еленската земя е планинска, едвам есенес изкласявало житото, ама за нищо не ставало. Поучени от всекидневната неволя, българите намирали отдушник в малки

но важни в морален аспект победи над поробителите. В относителността на живота робството добива вид на игра, макар и със смъртен залог. Не самата хитрост като рефлексивна реакция, а съзнанието за хитростта като поведение на национално надмощие е белег на ренесансовото възприятие, вариант на борбата на слугата с господаря му в многобройните художествени произведения с главен герой хитреца.

Следователно черквата, в която бил изографисан образът на чорбаджи Георги като ктитор, е все още форма на етническо поведение и не се възприема като факт на културата. Първата предпоставка за културната промяна са масовите строежи на черкви в началото на XIX век. Те започват да формират освен етническо и културно съзнание. По времето, когато било опасно дори надникването извън високите дувари, черквата става място за масово културно развлечение. Иконописната живопис и дърворезбата са вече не само етническа отлика, а имат собствена естетическа ценност. Черквата през Възраждането е своеобразна художествена галерия, в която красотата на иконните образи се възприема с гордост, а библейските сюжети като реални исторически събития. Очите на събралите се жени и мъже поглъщали образите на светиите, носещи техните имена, спирали се на изваяните от дърво растения, поливани в техните собствени градини, и на животните, дошли от техните сънища. Черквата става музей на съвременното изкуство, тъй като в нейната дърворезба проникнал фолклорът, а чрез него и митологичният пласт на народната култура (Валентин Ангелов, Възрожденска църковна дърворезба). В животоописанието си Никола Бацаров пише, че докато учил в килийното училище при черквата, много обичал да влиза и дълго да разглежда образите на иконите. Без съмнение далеч не бил единственият. Преди да застинат в рутината на занаята, дърворезбата, рисуването на икони и стенописът били форма на познание на света, изпълнени с новота и тайнственост, които донесли първата възбуда от срещите с красотата. Но също така важно е, че в този първи демократичен музей (не смятаме интериорната украса в домовете на първенците) времето и пространството, обграждащи човека като даденост на природата, незабележими поради навика, започват да добиват социални значения.

За възрожденския българин черквата е не само „система за масово общуване и въздействие от типа субект — маса, но и маса — маса“ (В. Ю. Борев, А. В. Ковалев). Култура и масова комуникация, с. 124), предаваща култура и опит от поколение на поколение. Благодарение на синкретичния набор от „канални“ въздействие — зрение, слух, обоняние, пластика, памет, възбуждане, черковната проповед е тип театрално зрелище, което може да възпитава. Това са разбирали добре възрожденските учители, които са били едновременно и анагности (четци) в църковната служба. Петко Р. Славейков чете в плевенската черква през 1848 г., а няколко години по-късно в Трявна заедно с двама свои ученици „изнасят“ пред публиката от богомолци написаното от него в стихове „Житие светаго Теодора“. Анагност е бил и Йордан Хаджиконстантинов-Джинот, а Илия Блъсков е използвал „Софрониевото“ при четенията си в Шумен. Черквата предоставяла атмосфера за психологическо сцепление и визуален контакт, за поява на родолюбиви чувства. Днес не можем да твърдим със сигурност как се възползвали учителите възрожденци от литургичните текстове, които са намирали укрити из олтарите. Но е твърде възможно именно от тези текстове, често пъти в диалогична форма, те да са понаучили нещичко за структурата на драмата. Наистина тя ще се развие от светския вариант на своите извори — възрожденския диалог, така както светската „сцена“ — училището, а не сакралната — черквата, ще определи родовите белези на нашето театрално изкуство. Но в черквата българите ще свикват на зрелището, един много важен и все още неизучен феномен на техния културен живот (напоследък интересни разсъждения по този въпрос има Васил Стефанов в студията си „Пътища към възрожденския театър“ — сп. „Септември“, кн. 2 от 1987 г.). Като застинала реликта, свидетелстваща за прехода от едната форма на зрелище към другата, е онова „школно позорище“ от 11 август 1846 г. в Шуменското взаимоучително училище, когато пред възторжените *зрители* започва диалог между „негово пресвещенство“ черковния служител и учителя Стефан Изворски!

Хуманистичният ефект на черковното общуване е резултат от смесването на редица обстоятелства — културна среда, подходящо пространство, душевен покой, извънтрудово време. Черквата става място за съзерцание, тази „платонова“ необходимост за всяка възраждаща се цивилизация. Публичността като нова форма на обществен живот на българина изисква други навици, изисква потребността за шлифоване на речевото общуване и на маниерите. Животът става по-отворен, по-показан. А това неизбежно води до често неосъзнатата отговорност за личното поведение, диктуваща „отстранение“ от себе си, поглеждане с други очи върху собственото поведение. Едно доказателство за гражданското възприемане на строящата се черква в „Зидари“ е липсата на свещеник между персонажите. Строежът се надзирава от старейшината, светската „баша“ на селото.

„Черква под земята правиш — да има де да се къташ ти“ — гневно отправя Христо обвинение към Дончо. Изведнъж строящото се култово здание става мярка за морал, за храброст, за предизвикателство към съдбата. То вече е готово да стане носител на драматургияния конфликт.

Когато строяли черквата „Св. Никола“ (1804), същата, която разпалва въображението на П. Ю. Тодоров, еленчани смесвали вярта със счукани въглища, за да изглежда постройката старинна. Те нямали разрешение от турските власти за строеж на нова черква. Със същата цел маскирали покрива не с нови керемиди, а със старите каменни плочи от къщата на баба Иваница Милаимката (Ю р. Г р ъ н ч а р о в. Произход и епоха на еленските чорбаджии, с. 31). В автобиографията си Райчо Блъсков колоритно описва старателно замаскираната черквица, обслужваща селата Девня, Кривня и Черковна, намиращи се в днешна Варненска област. Тя била направена като крепост, отвън опасана с много висок плет, в който се потулюва вратичката. Три дървени ключалки и „народно изкованият ключ“ спирали неканените пришълци от достъп до „малкото продълговато здание, наполовина вкопано в земята, а наполовина прехлупено с дълга стреха, която малко остава да опре в земята“. В простото и рационално измайсторено изобретение, чиято последователност на скритност и отгатване напомня търсенето на душата на безсмъртния приказан Кашей, се съдържа хитроумието на българина, който превръща политическата борба в игра на надхитряне. Някаква сладост струи от всекичасния хазарт с живота и смъртта, игра без правила, чиято печалба е вътрешното ликуване от надмощието над поробителя.

Несъмнено тази мимикрия, в която оскъдицата била отреждана на формата, благоприятствувала обогатяването и разнообразяването на черковната вътрешност. Престиж за всяко село през Възраждането било поръчването на колкото се може по-пищен иконостас и по-богата резба. От друга страна обаче, разминаването между вътрешност и външност добавя зловредни трохи към онази двойственост в психиката на българина, която раждала съмнението и разколебаването в критични мигове. Бляновете на народа се потулюват, заместени от прагматични, общовалидни, необезпокоителни за потисника желания. Докато удари дванайсетият час, народната енергия е в състояние „на подмолна динамика“ (Томас Ман). Но до звездния час приземените черкви ще олицетворяват търпението на българина. Тази черта ще заседне здраво в неговия характер. И както обикновено става, първият, у когото се събужда вътрешно зрение за обречеността на старото и раждането на новото време, ще трябва да заплати със страдание пророчеството на душата си. Така на сцената в „Зидари“ се появява Христо.

Има няколко доказателства, че в основата на пиесата е вграден конфликтът между два начина на мислене, между два светогледа, между два стила на живот. Ритуалната жертва на Христовата годеница Рада и горделивото противопоставяне на личността спрямо диктата на обществото, за които пишат Пенчо Славейков и д-р К. Кръстев, са частни следствия от този генерален сблъсък.

Още в началото Христо признава на Рада, че строежът не е по неговото сърце, прекършили са волята му да градят висока черква „със свод отгоре и като корона“. От този момент е започнало разцеплението между зидарите. Ако историята на културата е преди всичко история на идеите, храмът, който Христо предлага, символизира времето на свободната индивидуалност: „... черква за всички хора — не като вашата гроб-

нища под земята“ — казва той на другите зидари. Думите на неговия „идеологически“ противник Драган са изпълнени с екстатичното въодушевление на монашеското поучение: „Губи вярата в работата си и изтърва чук всеки, който гради не за бога, а за своя глава. 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 нашето сърце — от сърцата ни, открити пред тебе! Ние вярваме и се молим, простри десница над нас! . . .“ Езическият смисъл на ритуалното жертвоприношение се наслаждава с безсилието на човека спрямо християнското предопределение, за да се стигне до убийството на Рада — действие, при което целта съвпада със средствата. За Драган черквата не е стимул за нов начин на мислене, за Христо тя е необходимият овеществен образ на новите хоризонти във възприемането на реалността. Драган сменя от човека отговорността за постъпките му, очаквайки божествената санкция за тях, тъй като ги приема съгласно християнската догма за грешни. Христо поставя човешката природа — от творчеството до любовните пориви, в центъра на света. Потиснатото самоучувствие, „нискочелието“ в съзнанието на Драган и останалите зидари контрастира на осъзнаването на силата и възможностите при Христо. Той жадува да твори не както досега се е творило, да открие жена не като останалите, да се съедини в брачното тайнство не както всички са го правили досега. „Да се сбереме, ама цял свят да обърнем — казва той. — Всеки да ни познае“. С безмерно честолюбие тези думи хвърлят предизвикателство към ограничеността, в която вярата в бога замества вярата в човека.

Забележително е умението на Петко Ю. Тодоров да влага социален и културен смисъл в прякото и преносното значение на метафората „черква“. Те съществуват едновременно като духовност и нейните материални възплъщения, простирайки се както в психиката на героите, така и в плета на културната семантика. Строежът на черквата е на полянка *извън* селото. А Христо е искал да се издига в *средата* на селото. Ренесансовият антропоцентризм поставя обществените сгради в центъра на човешкото общезитие, влагайки хуманистично съдържание на социалното пространство. Рада и Христо ще бъдат в центъра на целия свят, ето смисловата роля на пространството в новото светоусещане.

Когато черквата се издигала високо над земята, тя е ставала естествен притегателен център за българите в годините на Възраждането. Във „Факийско предание“ Балчо Нейков пише за единствената в цяла Добруджа висока черква, построена в село Потур в средата на миналия век, благодарение на която там се организира многолюден събор, „каквото никъде другаде нямало“. Едва ли можем да намерим границата между религиозните подбуди в съзнанието на пристигащите от далечни краища в Потур хора и жаждата им да усетят сладостната тръпка на самоуважението. Вътре в българското общество са се извършвали разслоения на културните нива в различните селища и райони и движението на големи маси народ е било своеобразен културен обмен, „квалификация“ на съзнанието.

Пътуването като пространствено преместване с цел духовно усъвършенстване е откритие на ренесансовия човек. В неговата възхвала се сливат двете крайности — пътуването като познание (на себе си и на природата, моралното ниво) и като приключение (хедонистичното ниво, също приемано като доказателство на неограничените човешки възможности). От днешна гледна точка то е повишаване на степента на информация, един от подстъпите към натрупване на култура. Нямам предвид индивидуалните пътувания в нашите земи, които известяват Възраждането или са негов продукт — хаджийството, гурбетчийството, търговията. В една или друга степен те също представляват културно апостолство, така както и пълните с патила и несгоди странствувания на възрожденските учители. Черковните служби в селищата с изградени черкви ставали притегателен център за големи групи хора. За тях пътуването било опознаване, откритие и самооценка. То било действие—медиатор между собственото и чуждото съществуване, с техните навици, познание и преимущества. Щом има сравнение, взаимното подражание и усъвършенстване е неизбежно. В края на краищата пътуването е добиване на някаква степен свобода.

Възрожденският патос в копнежа на Петко-Тодоровия Христо да се измъкне от тесногърдите рамки на живот и мислене се доказва не само от неговите думи, а и от позицията на неговите опоненти. „Кой що може и всекиму каквото се пада“, говори дядо Милко, старейшината на селото. Като че ли съдбата се изплъзва от ръцете на човека, предоставя се в разпореждане на анонимни сили. Един от зидарите, Георги, изпада в паника, когато вижда въоръжените момци, тръгнали да пресрещнат кърджалиите: „Че какво мислят те? На турчин гръмва ли се? Гръмвал ли е някой?“ Едно от психологическите препятствия пред мисията на апостолите по време на Априлското въстание е била именно вярата на българина в божествената предопределеност на турската власт. Захари Стоянов, когато с изумителна прозорливост намира оправдание за успехите на Бенковски в историческата ситуация („не той създаде въстанието, но духовете и общото историческо течение създадоха него“), пише в „Записките по българските въстания“, че Раковски е трябвало да бяга в планината, преоблечен в женски дрехи, заедно казал на слушателите си, че османлиите не са изпратени от бога да ни мъчат.

В опълчването на Христо и неговата дружина срещу кърджалиите, непозната и безумна в очите на другите постъпка, се развенчава „богът“. Тя извисява неговата личност над останалите зидари. Писателят добавя още един художествен факт към това извисяване. Христо не притежава пушка, взема я от Дончо, след като оглавява четата. Сякаш боят с кърджалиите идва като компенсация на неосъществения блян за висока и красива черква. В любовното съперничество с Дончо той спечелва още един рунд. Отнемането на пушката като че ли лишава Дончо от мъжество. Еротичната символика, която се крие в пушката, се наслаждава с моралното значение на оръжието. Завещана от основателя на селището — бунтовник срещу турците и справедлив човек, — пушката добива значението на завещан опит от предците.

Срещу отделияето на личността по пътя на етично или естетическо издигане колективът прилага една-единствена, но изпитана формула на поведение — жертвоприношението. Служил като обединителна спойка на племенното съзнание, в новото време ритуалът е с негативни функции. Това показва липсата на единение след построяването на черквата — когато не се постига търсеният резултат, се обезсмисля поставената цел, отричат се използваните средства. Финалните сцени на пиесата са унили и тягостни под бремето на вината. Отсъствуват радостта и сладостта от жадуваната оздравителна вяра. Неизпълнената мисия на черквата означава всъщност деструктиране на мита. Ако П. Ю. Тодоров бе живял по времето на Еврипид, разрушителя на митовете, бихме казали, че „Зидари“ е един от трусове, разклатили ценностната система на античния човек.

Неосъществената хармония след акта на жертвоприношението показва, че нещо липсва в него. Не е трудно да се досетим. Народът го е казал добре — с чужда пита помен правят. Неслучайно П. Ю. Тодоров премахва в по-сетнешната преработка на пиесата репликите, които в първата ѝ публикация в сп. „Мисъл“ приобшават и Христо към някакво жертвоприношение, извършено някога от зидарите. В анализирания от д-р К. Кръстев текст тези реплики все още присъствуват и той справедливо посочва обърквашата им роля. В крайния вариант на пиесата Христо се алиенира от деянието на зидарите, защото в магическото действие, чиято цел е умилюстивяването на неподвластни на разума сили, е задължително присъствието на морал. Всички трябва да се равни пред лицето на съдбата, да са о-без-лични в колективния екстаз.

Със съгласието да се принесе в жертва Рада се обезсмисля ритуалът, лишава се от морално съдържание. Тайнството заприличва на убийство. Негов диригент е мрачният, дотягащ с прокобите си Драган. Ролята му е ролята на шамана-жрец, посредника между хората и боговете. Толкова по-зле, защото неговата проповед е аскетична, а във вярата му липсва любов. „Род“ и „вяра“ са думите, които се повтарят често в пиесата — толкова често, че можем да ги приемем като главен лейтмотив. Те засягат смисъла на българското възраждане.

Не е нужна особена проникателност, за да се разбере, че тези думи са синоними на национална принадлежност, „символи за национално разпознаване“ (Пантелей Зарев). Черквата в пиесата е вещественият знак на народното единство, заплашено от разруха вследствие предателство към вярата. Ето ролята на кърджалийското нападение, смятано като излишно в композицията. Хора от „*вън света*“ ги наричат селяните. Красива, образна метафора, придаваща пространствена сетивност на идеята за разцеплението. Тя представя, така да се каже, политическата страна на конфликта. Защото замисляването на Христо с дружината въоръжени момци има и сюжетна цел — той ще липсва на сцената в кулминационния момент на жертвоприношението. Освен това вестта за победите над кърджалиите изглежда противоречията между зидарите, създава лъжлива хармония преди фаталното разцепление и решението за жертвата. Драмата обича такива емоционални криволици — те добавят театралност в действието. Като препрочитам „Зидари“, все повече се възхищавам от умението на Петко Ю. Тодоров да композира мотивите и настроението с естественост на диалога, рядко надминавана и до днес.

Пиесата свършва трагично за Христо и за всички останали. Дончо, обречен на обществено остракиране, мята примка на шията си. Капчица радост няма у хората, както би трябвало да се очаква след завършването на черквата. Дали да си помислим, че писателят отхвърля враждата като магическа практика, присъща на култура, чийто представител е Драган с неговия ярко изразен консерватизъм и душевна закостенялост? Очевидно неговите симпатии са на стрната на Христо, макар че не можем да отменим тихомълком горделивостта и външната му показност — покоряването на Рада си е струвало труда дори само за да демонстрира силата си. Нека обаче да не задълбаваме в разсъждения, които биха излезли извън художествената си почва. Горделивостта във времето на националното възмездие и била положително качество, средство за усещане на собствената ценност, за излизане от анонимността на човека в предълго продължилото за българина средновековие. Ренесансът естетизира социалното всекидневие, открива или дарява красота в битието на вещи, качества, отношения. Освен всичко друго красотата е блясък и необикновеност.

Открояването на Христо над останалите обаче странно контрастира на неразбирането, с което той непрекъснато се сблъсква. Той губи контакт с обществото, което не е способно да му гарантира щастие, простор за работа, реализация в живота. В края на пиесата той се превръща в маргинален човек, в бродещ самотник. Пиеса за конфронтацията между две култури, между два стила на живот на българина, „Зидари“ неизбежно се влияе от естетическите и философските течения на XIX век и началото на XX век. По времето, когато замисля нейния сюжет, Петко Ю. Тодоров скита от един европейски университетски град в друг, все още търсейки това, което би му донесло освен образование и удоволствие от заниманията с него. След лицеза в Тулуза (1896) той записва право в Берн (1898), но предпочита да слуша лекции по литература и философия. Една година му е предостатъчна, за да му омръзне. На следващата е в Берлинския университет. В монографията си за писателя Любен Георгиев изрежда почти на цяла страница градовете, държавите и хората, които среща П. Ю. Тодоров в духовните си пътувания. Вълнуващ и в някаква степен загадъчен е животът на българската интелигенция от тези години, които се най-плодотворните за новата европейска култура. В Берлин П. Ю. Тодоров гледа пиесите на Ибсен, запознава се с Хауптман и се сближава с кръжеца на младите немски писатели, назоваващи се многозначително „Die Kommenden“ („Идващите“). Само за да се срещне с Леся Украинка, Олга Кобилянска и Васил Стефаник, от които се възхищава и с които по негова инициатива си кореспондира, той пътува за Варшава и Лвов. В Женева той говори на митинг в защита на християнското население в Македония и се двоуми да прекара едно лято в малкия град Наумбург, само за да подиша въздуха от родното място на Ницше. На остров Капри среща Горки, очарован от взаимната почит към литературата и от огромните познания, на които се чувства равен. Пътува за Финландия, където среща Леонид Андреев и гостува на Мария Андреева, съпругата на Горки. . .

Всрѣд творците, които полагаѣт темелите на модерното виждане в литературата и изобразителното изкуство на двадесетия век, нашите писатели и художници жадно черпят нови идеи и образи, филтрират онова, което е полезно за българската култура. Носталгията към родното и отговорността за прохождащата национална култура ги изпълва със съзнанието на избраници на духа и мисълта, в равна степен граждани на света и на своята родина, носители на космополитична изтънченост и „историческо нетърпение“ (Тончо Жечев) да отглеждат художествен вкус сред българската реалност. По един уникален начин модерни веяния от изток и запад се преплитат с откривателството на богатството на народното творчество. Възприел от Ибсен и Хауптман драматичната композиция, в която страстите, копнежите и вина̀та на човека определят подмолна, често непроумявана мотивировка в отношенията с общественото обкръжение П. Ю. Тодоров същевременно се възторгва от народната песен, първи тълкувател на която му е Пенчо Славейков. „Зидари“ е пример за такова европеизиране на националните комплекси и побългаряване на универсални качества на човешката душа. В жадваното от Христо преодоляване на традиционния стил на живот видяхме копнежа на ренесансовия българин за революция на духа. Но в индивидуализма му се наслаждава и индивидуализмът на модерната личност, чиито корени на противопоставяне на обществото намираме при романтизма. В утопичните си блянове, подобно на Никола от писата „Невеста Боряна“, Христо върви към безграничен, абсолютен индивидуализъм, изпълващ се от обективните потребности и признаващ само прищивките на вътрешното „аз“: „Никого нямам, никого не ща! Самичък ще тръгна по света, сянката на Рада да гоня. Камъне отвред ще собирам, тя ще ме научи как с вяра в себе си черква да дигна. . . Нова черква. Моя черква!“ Не е неправд-р К. Кръстев, когато вижда конфликт между личността и задържащото я общество; само че не този конфликт изчерпва драматичното напрежение в писата.

Факт е, че хора като Христо движат света напред. Ако наистина в края на писата Христо е узрял за следване на един-единствен път — този на твореца, и е готов за един-единствен начин на живот — този на посветеност на изкуството, гибелта на Рада изведнъж добива закономерен смисъл спрямо интимното му битие, колкото и жестоко да е това съждение. В публицистичната си книга „Залък за утре“ Димитър Яръмов предлага логично тълкуване на мотива за вграждането на сянка. Според него това е „готовност“ за пълно себепотричане в името на майсторлъка, на творчеството. . . Ето това е липсвало в живота на Христо. Дори бихме могли да го приемем за конформист: пледирал за ново виждане и нов дух, но примирил се с обществения отказ. Щастлив с любимата си, късметлия с победата над кърджалиите. . . Премного му върви, премного забравя мисията си, потънал в потока на битовото си уреждане. Смъртта на Рада ще е необходимото страдание, загубата на личното щастие (и тук виждаме характеристиката Ибсенов мотив), която ще го тласне към практическото реализиране на утопията му. Ако не беше зидар, стълкновението му с останалите зидари щеше да изтегли смисъла на писата единствено към цената на колективните постъпки, чиито връх е магическият ритуал и жертвата на Рада. Естетическите възделения щяха да изчезнат и той щеше да се приравни към останалите персонажи. Митът щеше да се открие в центъра, отправяйки разсъжденията ни единствено към свободната воля на отделната личност и необходимото единение с цената на жертвата, в името на колективното благополучие. Неморална в частен аспект, постъката на Дончо щеше да изглежда правилна от гледна точка на един по-висш морал, оценяващ съдбата на целия колектив. Жертвата щеше да изглежда саможертва.

Вграждането — магическа практика, която принадлежи на културното минало на много други народи освен българския, — добива чисто български смисъл благодарение на романтичните утопии на един персонаж, който става герой, независимо че не успява да увлече останалите в поривите към свобода и красота. Защото черквата, която според Драган и дядо Милко е част от общата вяра, част от общото възприемане на света като божие творение, има собствена художествена ценност единствено за Христо. В средновековното общество „автор“ е традицията, а не отделният човек. Претенции-

те на Христо са всъщност призив за излизане от анонимността на колективното безименно творчество и поемане на личната отговорност и собственото място в културната история.

И все пак печална е неговата победа над сивотата и усредненото мислене. Но нали революциите започват с утопите? И от романтичната мечтателност до ентузиазма на активното действие има една крачка, както ни уверява още преди 200 години Фридрих Шлегел в първата си лекция върху духа на романтизма. По този начин вграждането е бламирано още от самото начало — „гроб“ изграждат зидарите, гроб на хора, ограничени в хватката на робското си съзнание. Практика на родовото мислене, вграждането се разраства до цялостен светоглед, свързан с прехода между две епохи на историческото развитие на българите.

Защо все пак П. Ю. Тодоров избира този ритуал като сюжетна ос на драмата си? Съществуват причини, свързани с биографията му. Според Иван Кирилов, приятел на писателя от детството, Петко Тодоров чул песента „Мануил майстор згради строеже“ от дядо Стойко Мъглата още по време на обучението си във Велико Търново. Изглежда, дълбоко го е впечатлило и странното съседство между двете църкви на Елена — вкопаната в земята „Св. Никола“ и величествената сграда на „Успение Богородично“. Пак според Кирилов момчешките им години са свързани и със срещите с еленската знахарка баба Краса, която им разказвала за „вампири, взидани души и небесни полчиби“. Мисля си обаче, че в ритуала на вграждането той е видял скритата неморалност. За да има ефект, трябва да се жертвува невинен, тоест незнаещ човек — човек, който не може да протестира, да се защитава, да противодейства. Няма морал там, където липсва свободен избор. Така свещеното действие се насища с трагиката на принудата и предизвиква нашето отвращение, както при всички случаи на вероломно разпореждане с човешката съдба. Корените на ритуала лежат в безсмисленото извеждане на едни следствия от други причини. Михаил Арнаудов изследва много подробно разпространението на мотива и го намира във вярванията и митовете на балканските народи, на народи от Предна Азия и дори на скандинавците. Той смята, че вграждането е умилостивяване на духа стопанин на обекта (сграда, мост и пр.) или представлява акт на неговото раждане, за да „предаде по законите на първобитната мисъл, която тъй лесно прибягва до аналогии, жизнена енергия и дълготрайност на един градеж, който не може сам да противостои на разрушителните влияния“ (М. Арнаудов, Студии върху българските обреди и легенди, Т. II, с. 286). В съвсем нови изследвания известната фолклористка Любомира Парпулова сравнява различни текстове, в които чрез метафората на строящия се мост се представя създаването на света от женско тяло или преминаването на живите в света на мъртвите. Вграждането се свързва със сватбата и живота на невестата след брака, както и с прехода от детството към брачната възраст. Тя изказва предположение, че тези представи се отнасят към т. нар. обреди при преход — сватба, раждане, полово съзряване, смърт (сп. Български фолклор, 1983, кн. 2, с. 20).

Каквото и да стои в основата на древните магически действия, несъмнено е пренасянето на душата на живия човек върху мъртвия предмет. Лишаването от душа на едното вдъхва живот на другото. За да успее този античужден от днешна гледна точка акт, в механизма му трябва да стои колективната отговорност. Това, което липсва в жертвоприношението на зидарите. Неуспешният край допълва тяхното първоначално безсилие и открива вината им. С настъпващото време на нови идеи се появява човекът, който, макар че не впряга волята си, за да защити убежденията си (тук е слабостта на писателя — Христо остава извън сблъсъка със средата в кулминационния момент), макар че е повече предвестник, отколкото борец, напуска сцената със сърце, готово да възплъти любовта и страданието във формите на грядущето.