

КОМЕДИЙНА ФАНТАЗНОСТ И ГРУБА РЕАЛНОСТ

Снежина Папова

До появата на първата комедия на Ст. Л. Костов „Мъжемразка“ (1914) на сцената на Народния театър е било съвсем трудно да се повярва, че тихият, приятен и кротък етнограф, един от „българановците“, който е писал хумористични разкази и фейлетони („Царска сватба“ — 1903) ще предизвика скандал, брожение и ще принуди А. Златаров и А. Балабанов да излязат с обширни рецензии в печата, които освен защита на автора имат за цел и да обяснят на широката публика каква е същността на комедийния жанр.

Не е въпросът в скрити качества или потискане на вулканичен темперамент. Костов е нито Вазов с неговата монументална дейност и аспирации за тон в обществения живот, нито Страшимиров, който обича да разтърсва из основи всичко, до което се докосне. Костов остава директор на Етнографския музей до края на живота си — дейност народополезна, но твърде отдалечена от „силните на деня“. Истината е в това, че никой не е могъл да подозира, че тази първа пиеса е начало, „прощъпулникът“ на единствения ни „чист“ комедиограф. В традициите на нашата литература е с комедии големите автори да се занимават между другото — когато карикатурите на обществения живот и бит така завладеят въображението им, че не може да се устои на изкушението те да се появят като нелепи маски на една мизерна и пошла следосвобожденска действителност.

Скандалът, разбира се, не е в новото име, което се появява на афиша, но в темата и особено в нейната разработка. Прословутото женско движение за равноправие, чиято мода, дошла от английските суфражетки, замайва главите на някои наши „равноправки“, е разгледано като прикритие на амбиции за обществена изява, за сполучлива женитба и т. н. Това е в същност класическа тема — още Аристофан и Молиер са осмели претенциите на някои представителки на „слабия пол“ за пълновластие и дирижиране на обществения живот. Въпросът е обаче, че „тази кал върху зид“¹, както се изразява Подвързачов за „Мъжемразка“, третираше според мнението на по-голямата част от критиката известни лица, които, щом се отворила завесата, „всички познали“. За да бъде близостта до прототипа съвсем пълна, режисьорът П. Ивановски така „анализирал“ главния образ — Андрюфоба, че в изпълнителката Екатерина Златарева — по грим, маниери и т. н. открили Ана Карима. В такъв случай съвсем естествено е да разберем възмущението както на Подвързачов, така и на Л. Шишманова и Юлия Малинова,² които освен с активна критическа дейност се занимават и с организацията „Български женски съюз“.

¹ Подвързачов. Народен театър. — Звено, 1914, кн. 2—3, с. 158.

² Вж. Юлия Малинова. Мъжемразка. — Женски глас, бр. 2, 1914, с. 5.

Впрочем сюжетът е анекдотичен и комедията няма претенции за висока сатира. Една разпалена боркиня за женски права подлудява скупаещите жени в един малък провинциален град, като им обещава чрез новото дружество да се освободят от „позорното мъжко робство“ и което е особено важно — да се домогнат до депутатски и даже министерски места, — една вечна мечта на всички герои в нашата комедия от самото начало на нейното съществуване. Но при първия знак на ухаждане от страна на един пострадал мъж, чиято съпруга иска развод, за да се „посвети на борбата“, Андрюфоба облича рокля с голямо деколте и е готова да забрави пламенните речи, които току-що е държала пред местната интелигенция (жената на майора и кмета). В сюжета и неговата разработка „надниква“ Тартюф — даже Л. Шишманова, която е възмутена, че така се осмиват жените, след като „в Народното събрание могат да се чуят още по-диви гласове“, отбелязва родството между Молиер и Костов по линия на лицемерието и нарича Андрюфоба „Тартюф в рокля“³. След като „подлостта“ на Андрюфоба е разкрита, тя бива изгонена с дюдюкане и всички мечти за „вземане на властта от мъжете“ потъват някъде във варенето на сладко и чорбата от пачи крачета, за която мечтае Петелков. Съвсем ясно е, че това е един непреклонен фарс и от цялото развитие на действието и инцидентното участие на персонажите в него можем да отделим само образа на Мъжемразката като сравнително сполучлив. Вероятно само спектакълът с неговата грижа за уподобяване на външността е приближил ефекта от пиесата до „блудкав пасквил, от който се разнася зловоние“⁴, защото грижата на автора е била да вложи в устата на боркинята за женски права такива фрази и изрази, които се срещат непрекъснато във всички статии и прокламации на женските издания. Даже в същия вестник, в който се излива възмущението от „Мъжемразка“, можем да прочетем следното: „Последните лондонски вестници донесоха съобщението за още една изява на войнствените суфражистки, което надминава всички досега извършвани. Полицията е открила заговор, уреден от суфражистките срещу принц Хенриха. Дори Крал Георг бил принуден да се откаже от секидневните си разходки на кон в Гайд Парк пак под заплашванията на суфражистките.“⁵ Такива произшествия са били нередки и са създавали много поводи за фейлетони и весели злосторения. Именно това е накарало Костов да вземе тази тема, да потърси в някои крайности и ексцентрични изяви отражението на модата, дошла от Запад у нас, да я „присади“ в малките провинциални градчета, които след Освобождението нямат развлечения дори на Вазовите герои, описани в „Чичовци“.

Асен Златаров цитира едно изказване на тогавашния кмет на Ню Йорк, който заявил, че „суфражетизмът е проява на неудовлетворена сексуална енергия“⁶. Тези цитати могат да бъдат продължени, но същината си остава. „Мъжемразка“ е един повод — и това напълно оправдава появата ѝ — да се разнищат някои актуални въпроси и да се свържат с духовния живот на нашето общество в трудното време между Балканската и Първата световна война. В нея се отразява именно тази замръзналост на нашето развитие, това търсене на изява зад високопарни табели и наименования на организации, това обръщане страхливо гръб на сериозните социални проблеми, които съществуват у нас, като трупането на пари и спекулата, на продажността в политическия живот и купуването на министерски постове, нещо, което Ст. Л. Костов ще постави в центъра на своите по-късни комедии.

³ Л. Шишманова. Екскурс във феминизма. — Свободно мнение, кн. 17, с. 269—270.

⁴ Д-р Д. Т. Един театрален скандал. — Борба, 1914, кн. 8, с. 516.

⁵ * * * Хроника. — Женски глас, бр. 4, 1914, с. 4.

⁶ А. Златаров. Мъжемразка. — Пряпорец, бр. 83, 1914, с. 1.

Златаров подчертава, че публиката на театъра търси в „похожденията на нашите равноправки само тема за весел разговор“. Той определено е на мнение, че не си заслужава от този въпрос да се прави „източен проблем“. „Наистина г. Костов не осмива в своята комедия-фарс проблема за равенството или неравенството на жената с мъжа, а благодарение на своя рядък дар да съглежда смешното в порядките на хората, смешното, покрай което мнозинството минава като слепец, е видял това смешно у водителките на крайните равноправки у нас.“⁷

Именно това тълкуване остава в сила дори с оглед на изминалите години, тъй като то напълно правилно поставя въпроса за осмиването на крайностите — известно е, че такава е тематиката на класическата комедия въобще.

Интересът към драматичната форма у Ст. Л. Костов го кара да се обръща не само към многоактните комедии, но и да опита в малките жанрове, в миниатюрите — той ги пише и когато е навлязъл в зрелия етап на творчеството си. В този смисъл той следва нашата традиция още преди Освобождението — да се пишат злободневни сценки със сатирично-изобличително съдържание, чиято стойност е в актуалността. Тук близостта, диханието на живота изкупва някои художествени несъвършенства. В 1919 г. в сп. „Обществена обнова“ (кн. 1) той печата една сценка — „Трофей“, която рисува „тилов герой“ от Балканската война. Това е военният следовател, юристът Храбров, в чийто дом се развива действието. Тук Костов сякаш продължава традициите на Вазов, който си бе поставил задача да разкрие „дребните души“, изиграния външно патриотизъм, страхливостта и безскрупулността на „новото“ ни общество. Храбров се е върнал от войната в „обличieto“ на герой. Доказателство за неговата храброст е донесеният трофей — отнетата от един турчин сабя. Но посещението на госпожа Хаджиева, която е дошла да прибере сабята на сина си, останал без един крак от същата война, разкрива истината.

В същност Костов си поставя в тази миниатюра задачата само да илюстрира, не повече, известни порядки у нас. Даже той е директен, „естраден“ в известни отношения. На събитията присъствуват госпожите Мирудиева и Чубрикова, достатъчно характеризирани с имената си, които са публика на хвалебствията на Храбров и на позорното му разобличаване. Тук неопитността на Костов личи най-много — именно досегът със сериозни обществено-политически въпроси още не е намерил у него тази художественост и средства, които да бъдат на нивото на темата. Може би затова той се връща към „познатото“ — към изображение на явления, които „епатират“ нашето общество, но не засягат основно неговата структура или морал, макар че именно тези проблеми рефлектират и в „Пред изгрев слънце“, чиято премиера е в 1921 г. в Свободен театър.

Следващата комедия на Ст. Л. Костов, макар и да засяга друга една мания, явление, разпространено по това време — религиозна секта, която се покланя на слънцето, — „Пред изгрев слънце“ (1921), и звучи като непосредствено продължение на „Мъжемразка“. Същият унил и прашен градец с претенциозни и лековерни хорица, които са в очакване на една величина — Учителят, този, който проповядва новата вяра. И тук инициативата за „новото“ е в ръцете на жените. Те са възторжени и припреди — най-после са открити нови хоризонти в живота им, липсващото духовно начало ще бъде изградено. Може би този порив, макар и толкова жалък и неадекватен по същина на начина, по който е посрещан, е най-ценното в тези комедии на Костов.

Тук заблудата и нейните възможни последствия е по-страшна от тази в „Мъжемразка“. Касае се за вяра, за илюзии относно смисъла на човешкия живот и щастие, идеите на прераждането и благодатта — неща, които увличат безотказно. Още Страшимиров в „Мрак“ постави този въпрос. Хипнозата, увлечението по

⁷ А. Златаров. Мъжемразка. — Припорец, бр. 83, 1914, с. 1.

суеверия и магии, което може да предизвика нещастия и хаос. Тук Костов очевидно има пред вид дъновистите, но изненадващо е, че както и в „Мъжемразка“, той не може или не намира за необходимо да разобличи носителите на новите учения чрез несъстоятелността на самите учения, а и към двамата герои предлага един и същи ход — те не са увлечени в доктрините си, а се оказват сластолюбиви и лицемерни, опитват се да „развалят“ семействата на тези, които са ги приютили, и еднакво бързо претърпяват „фiasco“, както се изразява поетът на феминистките Бурилов. Тук Костов още не е разработил „златната мина“, само е набелязал интереса си към комичните страни в нашия живот, показал е една съществена страна от морала на писателя-общественик — ненавист към пошлостта. И макар, както се отбеляза, че тази пошлост е доста директно илюстрирана — в това наблюдение е голямата му заслуга. Пошлостта, която лепне по лицата, с която се свиква, която унищожава. Бягството от нея често води до попадение на още по-голяма пошлост — възвеличаване на еснафските радости, един извод, който като идея надвишава фарсовите рамки на първите му две комедии.

Костов вижда фалшивите струни с тънка наблюдателност, с този финес, който понякога кара критиците да смятат хумора му за безобиден. Причината не е само в липсата на ярко изявени политически възгледи и ориентир към прогресивните движения на времето, а и в тази деликатност, която намира някои недостатъци за не толкова достойни за сатира, защото животът и обществената атмосфера не предлагат на тези хорица нищо. Това са хорица, в които се крият душите на Рачо Драгалевски и Чушкарров, на Арбузов и Брюлевич от Вазовите комедии — отдадени на духовна дейност без никакви качества за нея. И в края на века, и около войните, тази категория — дребната буржоазия с нейната еснафска ограниченост и претенции — занимаваше нашите комедиографи. Образът на еснафа — в неговите разновидности — това е едно от големите постижения на Костов. Този усет за махалата и нейните клоки, за убогите занимания с ядене, пиене и ходене на сказки, много по-късно Иван Шопов като достоен продължител на Костов показва в „Мълвата“ и „Карнавал“. Костов вижда еснафството, плъзнало корени навсякъде, еснафството, което, освен че потъва в духовна леност и се е отдалечило от всичко, което наричаме обществен интерес и живот, става лесна плячка на мошеници, на духовни латернаджии и лавкаджии, които продават пъстра стока от захарен памук. Има един просветителски патос в тези първи творби на Костов — един зов за възмущение, за събуждане, грижа за духовните ценности. Кой са те? Къде се намират? Комедията може да ги потърси, а отговорът е даден от живота и от промените в нашата действителност, които настъпиха след толкова поражения за България. Средните еснафи не предизвикват неговото възмущение, а тревога. Докато големите акули — големановци и „скакалците“, — те са обект за сатира, за такова изобличение, което да ги отрече изцяло, защото те не подлежат на промяна, на нравствено усъвършенстване.

Отзивът за тази комедия в печата е оскъден. Две рецензии — при това на коренно противоположни позиции. В „Нова комедия“ той не е подписан и отрицанието е пълно с пренебрежение: „Авторът на „Мъжемразка“ не се ползува с никаква популярност“, а салонът е почти празен, защото „съдържанието на пиесата не беше известно на дъновистите и на ония около Граблашева, що ходят всяка сутрин пред изгрев слънце да си правят молитва при семинарията“⁸. Този малък отзив поне признава актуалността на комедията и това, че случките са взети от действителния живот, след като споменава даже името на Граблашев. Но Михаил Арнаудов, струва ни се, е по-прав в своето мнение за пиесата не само

⁸ * * * * За новата комедия на Ст. Л. Костов „Пред изгрев слънце“. — Нова комедия
бр. 36, 1921, с. 1.

защото то е положително, а защото се акцентира на социалната психоза, която се създава от всякакви „проповедници“ в доста различни кръгове у нас и представлява заплаха. Костов според него е избрал за предмет на своето изображение „една широко разпространена у нас и другаде социална психоза, всичко онова именно, което под името на теософия и спиритизъм, на окултизъм и френология е могло да увлече голяма част от полуинтелигентната публика, особено жените“⁹. Бихме могли да допуснем, че при това положение, което разкрива М. Арнаудов, пиесата поради незавършените си и неизбистрени художествени средства не е могла да има този успех, който заслужава нейната тема. И така досега Костов се опитваше да намери интересен образ, като го потърси в самата изключителност на заниманието му, както беше в първите две комедии. В „Златната мина“ (1926) той разбира, че оригиналността, за да стане убедителна, се нуждае също така от художествено обобщение, а не само от участието на образа в една забавна интрига. Постепенно Костов разбира, че героят трябва така да бъде поставен в своята среда, че ситуацията естествено трябва да извика неговата активност. За тази цел героят не бива да „играе“ страст, мания, а да бъде обхванат от тях. Андрофоба и Учителят просто бяха двама мошеници — убедителен образ на мошеник Костов създава чак в Манчо от „Вражалец“, където средата, обстоятелствата, самата ситуация и целта — обогатяването, са достатъчна мотивировка за задвижване на действието. А много по-интересно е да се разкрие образът на еснафа, на човека от средната и едрата буржоазия с неговите ламтежи и мечти, с опитите му да се „нареди“ в живота. Така характер и страст стават едно, отпада играта, с която героят се приспособява към дадените обстоятелства, защото е беден и гладен и търси препитание. Въпросът е как този, който има някакво положение и сигурност, изведнъж се хвърля в разни „предприятия“ и защо произлиза всичко това.

Още от първите комедии Костов¹⁰ само бегло, пътем, намеряваше за тази черта, която е главна за героя от зрелите му комедии — мечтата за забогатяване и власт. И в „Мъжемразка“, и в „Пред изгрев слънце“ се напомня за това, че някой може да стане и министър. Даже и ограниченият, глуповат Зелков и той иска да му прегледат овала на главата, дали не е написано някъде, че го чака такава кариера или поне на депутат. А в „Златната мина“ всяка постъпка на Хаджиев и Ветров се обяснява с „висши държавни интереси“, с „полза за народа“ и „огромно политическо значение“. Това е добре усвоената игра на демокрация, тази демагогия, която по цял ден пълни вестниците — че всичко се прави в името на народа. В такъв случай — значи предприятието, златната мина, не само ще го обогати него, честния пенсионер Хаджиев, но ще издигне и България, отечеството, за което Бай Ганьо толкова често говореше. „Не го правим за себе си, нито за децата си, а за народа, за държавата!“ — заявява Ветров. А Хаджиев почти в транс извисява своя глас: „Политическо, политическо значение има мината за България.“¹¹ Тук се прокрадват и нотки от бъдещите изявления на Големанов.

Костов великолепно е схванал това състояние на комедийния герой, в когото той е изпаднал благодарение на някаква неочаквана ситуация и с една наивност се разкрива без остатък. Той толкова иска да постигне целите си, че изведнъж вижда себе си като важна личност, а „предприятието си“ като много значително, че му придава стойност за съдбата на държавата. Демагогията и лицемерието се смесват тук с вярата, с безумната надежда, че казаната дума има магическо значение“ на предприетата акция. И в това редуване на клиширани вестникарски фрази и наивна лековерност, в люшкането между различни състояния, които

⁹ М. Арнаудов. Пред изгрев слънце. — Мир, бр. 6433, 1914, с. 3.

¹⁰ Ст. Л. Костов. Комедии. С., 1961, с. 189.

¹¹ Пак там, с. 212.

героят смята, че владее, а в същност вълната на катастрофата вече го носи на гребена си — това е великолепно уловено и предадено от Костов, с една фантазност и богатство на нюансите, които остават ненадминати в нашата комедиография.

Тук вече героят не „хвърля бомба“ сред лековерни и недълновидни еснафи. Самата обстановка е такава — ламтеж за богатство, сънища за купища злато и наоколо — само новобогаташови, забогатели по чудодееен начин чрез спекула. Както заявява Хаджиев, вече повярвал, че е станал милионер с „честен труд и с пот на чело“, без да си служи с машиниции, каквито наоколо има: „Никакви държавни доставки, постройките, С. Г. О. П. и не зная какви си още...“¹² Ст. Л. Костов изброява мимоходом нещо, което Страшимиров изтъква още в „Къща“ — начините на лесно забогатяване в България след войните. Интересно е също как се движи тази „страст“ — преди всичко героите на Вазов се стремяха чрез хиляди унижения да се „докопат“ до чиновнически служби, да станат граждани, а по-славолюбивите опитваха трудния занаят на перото или адвокатлъка. Страшимиров вече видя предприемача, строителя, спекуланта. Костов разкри манията за милиони — тази дума не се произнасяше до този момент толкова много — все пак би ли могъл Станчо Квасников или Брюлевич да си позволи да мечтае за милиони? А сега — след толкова войни и разширени връзки с чужбина, откриване на банки и укрепване на капитала, стана възможно не само лесното забогатяване, но то „втресе“ тотално цели слоеве от дребната буржоазия — едрата просто си опичаше работата с по-сигурни предприятия.

Най-голямата заслуга на Костов е, че видя и описа тази мания, че я представи в драматична форма, като проследи нейното избухване в „Златната мина“ и кулминацията ѝ — в „Големанов“. При това апетитите така се разрастват, че двете амбиции, които по начало вървят паралелно: държавник и богаташ, сега се сливат плътно и неотделимо — властникът може да бъде само богаташът. Кой ли не е страдал от мании — това е скритият въпрос на Костов в „Златната мина“. Нали и самият той е имал такава? „Отдавна имах сюжета на ума си. Сам аз се занимавах с някакви мини. Също и мои познати. И стана туй, което разправя комедията ми.“¹³ Но лъвовете като Големанов не се хващат със съмнителни предприятия. Бай Ганьо не искаше да рискува с откриване на банка и предприятия, дето трябва първо да се вложи капитал, а после да получи. Но Хаджиев е най-безпомощният и най-наивен герой в комедиографията на Костов. Той е интересен именно като персонаж, в който рефлектират увлеченията и борбите на големите на деня. Значителността при него иде от отражението, от разпространеността на една мания, която обхваща все по-широк кръг от хора, за които досега никой не е можел да каже и да подозира, че са склонни на риск и увлечение, че това, което наричаме въображението и сме смятали за съвършено закръняло, у такъв тип хора се оказва едва ли не развихрено, артистично. Той, разбира се, не може да се сравни по обем и завършеност с Големанов. Хаджиев е може би на първото стъпало в поредицата от герои и в търсенето на типа, така характерно за Ст. Л. Костов, не е едно успешно начало в това отношение. Докато Големанов се вижда министър, Хаджиев едва намеква за тези възможности. Любопитно е, че тук въображението му е доста трезво. Той е наясно по това, което Хаджийски гениално изведе от нашата действителност и по-специално от комедиографията на Ст. Л. Костов: Ако не си богат, мечтаеш да станеш властник или за да бъдеш на повърхността — трябва да бъдеш лакей. Хаджиев заявява на Ветров: „Ех, да имах твоите уста, министър стях да стана и не ми трябва никаква мина.“¹⁴ Той

¹² Ст. Л. Костов, *Комедии*, с. 212.

¹³ Ст. Л. Костов. Интервью. — *Литературен глас*, бр. 33, 1929, с. 1.

¹⁴ Ст. Л. Костов. *Комедии*. С., 1961, с. 192.

разбира, че човек трябва да се залови или с едното, или с другото и също така, че ако е богат, и „без тази уста“, без ораторски талант и убедителност пак би могъл да стане министър.

Именно играта на въображението го свързва най-много с Големанов и това е не само характеристика на героя, но и похват на Костов в решителни моменти за усложняване на кулминацията и развързката. В какъв смисъл похват? Това въображение „облекчава“ автора в мотивировката за поведението на действащото лице. Така Хаджиев непрекъснато потрива ръце в предчувствието за милионите, които ще му позволят да направи бравите на къщата си златни. Той така се предава на тая мечта, че дори когато около него кръгът се стеснява и всички започват да се отказват от златоносните предприятия, той вече говори за милиарди. Именно това отсъствие на подозрителност и убеденост в богатото бъдеще характеризира комическия герой повече от каквото и да е изказване. Особено характерен в това отношение е диалогът му с Любенов, когато последният обяснява, че попаднал в кафене, където мнозина с „окъсани лакти“ все за мини говорели. Хаджиев потвърждава, че миньорството може да закопае човек, но се държи така, като че той в момента не чака присъдата на чуждестранния инженер и не се пече на същия огън. Това е именно убеждението, което винаги преследва класическия герой, че с него не може да се случи това, което сполита другите. Той е сигурен в себе си дори и тогава, когато има доста преки доказателства за близката катастрофа.

И докато при Големанов „почвата“, храната за това въображение е подготвена и работата „изпечена“, то при Хаджиев Ст. Л. Костов е бил доста затруднен как да даде отпразната точка за действието на един обикновен човек. И го свързва доста находчиво със съня на героя, с който и започва самата комедия. Покрай разказа на съня се запознаваме със самия персонаж, с домашното му обкръжение и с „предмета“ на неговата тайна — хубавата госпожа Ангелиева. Но още този сън показва, че героят излиза „над петолинието“, съзнанието му вече е замъглено от златната треска, той бленува милиони. Оттук насетне стига да се направи само една крачка: да се яви един „потомък“ на нашите знаменити иманяри и да хлопне вратата на капана. Както разбираме по-късно, той вече е на „арената“ — това е възторженият Ветров, у когото надеждата за милионите, за златния дъжд никога не пресеква. Той лъже и мошеничествува, но с искрена надежда — за него привличането на нови жертви е истинска страст. И сънят играе роля на мотор в пиесата — той кара героя да разкрие наполеоновските си планове пред зашеметената му „другарка в живота“ или, както я нарича (не в нейно присъствие, разбира се) — „оковите на живота ми“¹⁵. И така Хаджиев е вплетен във въображаема златна паяжина. Той мисли, че ръководи, но него го мамат на всяка крачка. И което е характерно за комедията, колкото повече героят затъва, толкова по-весел и самоуверен става, Хаджиев дори заговоря на френски, особено когато се връща в къщи с колониална шапка и бинокъл, където е бил на пикник с белгийски инженер, той дотолкова се увлича в тостовите и самохвалството, че му прилошава. Ст. Л. Костов тук гениално ни убеждава в това, че героят като че ли сам не може да понесе собствената си мечта. Той е претоварен от възможността да се измъкне от бедността и ежедневните сметки, от натякванията на жена си. Изведнъж се вижда в един съвсем нов кръг, където министри му правят чест, а хубавата госпожа Ангелиева не може да откъсне поглед от него. Той не издържа на радостта, на съзнанието за собствения си успех. И това, че инженерът е отказал да го посети, не предизвиква никаква сянка на съмнение.

¹⁵ Ст. Л. Костов. Комедии, с. 196.

Костов не разкрива илюзорното мечтателство на Хаджиев като нещо, което се е породило след толкова години унил и обикновен живот. Героят притежава по начало амбиции и мечти, налупал се е с няколко галантни фрази и остроумия, говори високопарно и възвишено, но когато трябва — по битови въпроси, — например за омъжването на Мичето, той реагира като трезв буржоа — все не може да устои на Ангелиева и въобще на комплименти. Тук Костов подчертава едно от вечните качества на комедийния герой — глупостта и славолюбието; високопарната реторика и ограниченост. В движението на действието разбираме, че Хаджиев е таил доста планове и главното, че като Иванчо Йотата е убеден в своя талант и способности. В отговор на елементарните комплименти на Ангелиева, чиято „свърхзадача“ в момента е да си измъкне парите, защото ѝ е ясно, че мината ще загуби, той заявява: „Може би цял народ щеше да се гордее с мое-то име, но животът. . . животът. . . окова моя талант. . . (сочи главата си). Тук има въображение. . . (сочи сърцето си). Тук има огън. . .“¹⁶ Накрая, когато червените печати по-красноречиво говорят от каквито и да е думи, той, сломен и отчаян, когато е с жена си, щом вижда Пъргова, пък светва, споменава милиони и милиарди, виждаме, че горещото въображение все още не го напуска. И докато при Големанов то ще разруши героя или ще доведе докрай амбициите му, тук това въображение е спасителната сламка, средството, което още държи Хаджиев на повърхността.

Критиката в анализите си на пиесата и спектакъла (и в 1926, и в 1942 г.) подчертава комизма на образа, но и наметква за тъжното у него, за трагикомедията на един безценен човек, който за миг е повярвал, че може да стане от силните на деня. Финалът с този „хепи енд“ — благородният учител Любенков внася дълговете на Хаджиев, намалява изобличителната страна на комедията. Това спасяване на Хаджиев, което не е типично, е като че ли една снизходителност от страна на автора, който не иска един заблуден и безвреден човек да страда. Но това е отдалечаване от действителността, от жестокостта на нейните закони, отдалечаване от „окъсаните лакти“ и мизерното съществуване. Може би идеята на Костов е комедията му да прозвучи предупредително, да стресне, благодушно да осмее, да предпази. Тя цялата, като имаме пред вид и благополучния финал, е като един лош сън, едно малко премеждие, което ще завърши с весело хоро на сватбата на Мичето с Любенков. „Хуморът на г-н Костов е похуманен, неговата първа пощада е снизходителността. Той мисли, че трябва да покаже хората и нещата не за да унищожи, а да им даде възможност да станат други.“¹⁷ Такива изводи се правят, макар че цялото развитие на действието под-сказва една сатиричност, която не стига до ирония и сарказъм, но изобличава. И все пак Костов много добре си знае мярката — ако вземеше да хвърля отровни стрели на сатирата, би изпаднал в преднамереност. Това е, както се казва, с оръдие да стреляш срещу врабче. По повод на комедията излизат доста рецензии, между които на Вл. Василев, Сирак Скитник, Асен Златаров и т. н., които имат положителен характер. Специално за образа на Хаджиев се отбелязва неговата крайна глупост и наивност, която според Василев дразнела някои критици. П. Захариев—Чемера заявява, че „ако разгледаме пиесата от литературно гледище, тя едва ли издържа сериозна критика. . . Новата пиеса на г-н Костов не е нищо повече от едно огледало. . . на жизнени сцени. Няма единство между деянията на Хаджиев и условията, които го правят тип.“¹⁸ Явно е, че по този повод се повдигат редица теоретични въпроси за комедийния жанр — каква е същността му, какви трябва да бъдат образите и един особено труден проблем—

¹⁶ Ст. Л. Костов. Комедии, с. 193.

¹⁷ Вл. Василев. Златната мина. Комедия от Ст. Л. Костов. — Златорог, VII, 1926, кн. 10, с. 668.

¹⁸ П. Захариев—Чемера, Златната мина. — Обществена мисъл, 1926, кн. 8, с. 514.

характерът на комичното у нас, защо непрекъснато изостава този жанр. Но тези въпроси се поставят инцидентно. Все пак същественото е, че по повод на „Златната мина“ те възникват и това е едно своеобразно продължение на бедно и частично оформяната у нас теория на комичното. В случая огледалото е обърнато така, че тези разсъждения дават повече светлина върху особеностите на самата комедия. Чемера явно намира тематиката ограничена, а образите — недостатъчно плътни, за да предизвикат дълбок интерес. Неговият възглед за комедийния жанр е изложен в следната мисъл: „Не може да се даде един комичен живот върху една проблема, която не вълнува обществото, или ако е тясно индивидуална, не е особено дълбока.“¹⁹ Явно еталон в случая е Молиер. Хаджиев и цялата ситуация му се струва премного дребна, житейски правдоподобна. Той иска по-голяма степен на обобщение, търси типа, нещо, което е било слабост и липса в цялата ни комедиография и нейната история. Но Чемера е твърде краен, критиците, които са повече свързани с практиката, с развитието на театъра и може би умеят повече да уловят първите стъпки, да прозрат у Хаджиев прощъпулника на типа, включват и „Златната мина“ в теоретическите си разсъждения върху българската комедия с положителен знак. Те се оказват с оглед последвалото развитие по-правилни. Вл. Василев пише: „Знам възражението ви — вий считате Хаджиева прекалено наивен, недопустимо глупав, почти невъзможен. Можем да се съгласим — в известен смисъл. Преди всичко вий сте длъжни да държите сметка за допустимата, необходима хиперболизация на образите — щом сте дошли да гледате комедия. Нима „Жорж Данден“ не е още „по-невъзможен“? — една Молиерова фикция! Но вий го приемате под аргумента за оная условност, в която се концепират героите и развива действието на една комедия.“²⁰ В тези твърдения разбираме, че приемането на комедията е относително — в смисъл, че тя е една крачка напред, като големите световни образци още не са постигнати — Василев взема за пример „Жорж Данден“ доста уместно, което пък подсказва, че и той приема „Златната мина“ като комедия-фарс. И още нещо — у нас и сцената, и драматичната форма са толкова още в пелени, че трябва специално да се разясняват такива неща като условност и хиперболизация. Към такъв род аргументация прибегва и Асен Златаров, след като е изяснил въпроса за „леката комедия“: „Говоря за леката комедия, в която фарсовите черти преобладават, а не за оная комедия, класическата, която изнася общочовешки типове и в чието обрисуване се таи болката от показ на човешкото несъвършенство. При представянето на „Мизантроп“ всеки миг сълзите са готови да бликнат от очите на зрителя: комичното там е изказ на една мъка.“²¹ Така Златаров припомня, че под понятието комедия се крият много жанрови разновидности и че не можем да вземем един модел, „тертип“ и да го прилагаме към всяко ново явление, и то в нашата литература. Има и друг вид комедии: „Оная комедия, в която смешното не ранява, а поражда ободрителен смех, защото зрителят не вижда в комедията общочовешките недостатъци, а своето превъзходство пред смешно заклетия се в своята мания или лудория. От тоя вид е комедията „Златната мина“.“²² Става ясно, че макар заслепеността по лесното забогатяване да е характерна черта за нашето време, особено след Първата световна война, Костов не е стигнал до този предел на обобщението, когато действието разкрива един тип, действащ в типични обстоятелства, а е погледнал в „таблото на живота“, в пьстротата и фарсовата относителност на явленията.

¹⁹ П. Захариев — Чемера. Златната мина. — Обществена мисъл, 1926, кн. 8, с. 514

²⁰ Вл. Василев. Златната мина. — Златотор, 1926, кн. 10, с. 469.

²¹ А. Златаров. Златната мина. — Изток, бр. 45, 1926, с. 3.

²² Пак там, с. 3.

Все още Костов е в обсега на комедията на нравите, на тази близост до изобразяваното явление, когато натуралността преобладава над условността и забавното, веселото, това, което предизвиква чистосърдечен смях, доминират.

И „Големанов“ (1928), както и „Златната мина“ е потвърждение на основната мисъл, изведена от цялостното развитие на нашата комедиография — колкото повече идеята намира избистрен израз, толкова формата е по-съвършена и характерът по-изработен.

Именно „Големанов“ е връхната точка не само в развитието на нашата комедия, но и в това на Костов, който тук взима най-широк прицел, най-точно вижда общественият язв и постига такава концентрация на комедийното изображение в сатирична посока, каквато можем да намерим само у Алеко Константинов.

Винаги се е обръщало внимание на това, че образът на Големанов е портретиран великолепно, жиз и пластичен, че той същевременно е типичен, обобщен представител на тази върхушка от нашата буржоазия, която към количеството на капиталите си искаше да притежава и сиянието на властта. В тази връзка дори буржоазната критика, която като основна линия смекчаваше оценката на „Големанов“ като идеи, дори като форма — наричаше го шарж и фарс, — не отричаше неговата актуалност и това, че комедията е отражение на съвременната действителност. Вл. Василев в „Златорог“ отбелязва, че макар Костов да твърди, че действието става „преди войните“, от развитието на лицата и взаимоотношенията се разбира, че всичко става днес. Впрочем дори Костов да е мислил, че фиксира една определена дата, то фактите и начинът, по който ги осмисля, стават валидни за целия период от време между двете войни. Но колкото да наблягаме върху типичността на Големанов, не бива да забравяме и една друга типичност — тази на обстоятелствата, на основната ситуация. Не само поради това, че основен критерий за поемане на министерско кресло са богатството и харченето пари по партии (за което споменава и Големанов) — „Аз колко пари съм дал за партия, за избори“, но и самата ситуация вътре в страната и времето, в което усещането за несигурност като че застрашава най-вече тези, които ръководят държавата. Така например в 1919 г. (първият вариант на „Големанов“ е готов в 1920 г.) кабинетът се сменя повече от четири пъти, като междувременно непрекъснато излизат и „влизат“ министри.

Това положение съществува отдавна, неговото начало е наистина преди войната, но то става драстично и неудържимо, когато сме застрашени от пълна катастрофа — именно в края на Първата световна война. Така че амбициите на Големанов да „лови риба в мътна война“ съвсем не са въпрос на хипербола или гротеска от страна на автора, особено по отношение на ситуацията, в която е поставен героят. Характерно за времето е това, че шефът на партия, докопала се до властта, дори и при подаване на оставката на някои от министрите, е правел възможно и невъзможно, за да не стигне до правителствена криза — така например с кабинета на Теодоров, където има непрекъснато текучество и привличане на хора от други партии, но основният портфейл се държи от едно и също лице. Виждаме, че буквално в същата ситуация е поставен и „Шефът“ на Големанов, който набързо е поставил Ангелов (а не Големанов) на едно овакантено място. Сега, след смъртта на Ангелов, настоява за Големанов, но... „Короната“ решава друго. За пръв път в нашата комедиография се получава такова пряко надникване зад кулисите на буржоазния партийен театър чрез съдбата на един литературен герой. Това е точно измереното от Костов съотношение между ситуация и герой и по линия на тяхната типичност. В този смисъл неговата крачка напред е особено видна, като имаме пред вид, че обикновено едната страна на това съотношение така привличаше досега нашите комедиографи, че другата оставаше неразвита. Понякога това е за сметка на действието или на ха-

актерите. Така в „Службогонци“ типичното в ситуацията „поглъща“ интереса на Вазов. Той я населява с „портрети“, които действуват спрямо различните индивидуални черти, вложени в тях различно, но имаме усещането, че ситуацията се „захранва“ сама и в кръга на интересите на автора е само нейно оглеждане от всички страни. Тук не става дума за недоразвитост на формата, а за една нейна особеност. Интересът към обстоятелствата, към тези сили, които формират профила на една обществена действителност, най-вече привлича автора. В такъв случай обикновено се минава към портретно участие на героя. Или към изработване на образи-категории. Можем да го видим в „Сако от велур“ на Ст. Стратиев, където обстоятелствата вече приемат гротесков характер.

Ст. Л. Костов, извървредно пестелив в сведенията за себе си и своето творчество, по повод на „Големанов“ споделя някои моменти от работата си. Интересно е, разбира се, именно намирането на „частния случай“, на този повод, който може да възплъти, да вдъхне живот на типичните ситуации и постъпки, човешки взаимоотношения, които го заобикалят. Освен може би, че в съзнанието му е останал „външният“ облик на казанлъшкия търговец Шипков, някои неговии маниери, както и това, че Шипков е лидер на партия. Освен това случаят, който го поразява — в анекдотична светлина, е, че един депутат, като получил златна табакера от царя, „си въобрази, че височайшият дар му носи и министерски портфейл“. Именно (както отбелязва Костов) предметът, табакерата го привлича най-напред и го кара да я „включи“ в една комедийна интрига. Но постепенно той се отдалечава от случката, натрупва нови черти у героя, наблюдавал и други лица — „А „точката“, която през голямата война взех от устата на един наш главен секретар и я турих в устата на Големанова, го направи по-смел и натрапчив.“ И така от наблюдаваните жизнени факти в тяхната конкретност остават само „две думи в комедията, които Големанов казва в края на второто действие“²³.

И Големанов с течение на времето претърпя „своите превръщания“ — ето едно признание на автора, което е сигнал за процеса на работа при него, за този подбор на факти и тяхното пресяване, подредба, композиране, които дават реалния фон на едно произведение, но не го изчерпват като художествена характеристика. Именно в тази пиеса той постига най-голяма художествена типизация, защото в другите се чувствуваше много по-голяма близост до описанието на житейските факти такива, каквито са, каквито попадат под погледа на писателя — особено в първите две комедии. Макар че и тук той „кръжи наоколо“. „Липсата на литературност у Големанова — и у героя, и в пиесата — е едно от най-добрите ѝ качества. Тя може би страда от обратното — от премного житейщина в някои места, т. е. авторът е използвал материал инцидентен, наумяващ известни събития и хора.“²⁴ Може да ни се стори на пръв поглед, че Василев преувеличава тази връзка между комедията и действителните факти. Но тя несъмнено на времето се е усещала много повече и от критиката, и от публиката, която е жив свидетел на боричканията и котерийните борби между различните партии, чиито лидери и депутати нерядко са били и в салона на Народния театър. Такава отбелязана от критиката близост можем да намерим и за произведения, в които авторът е стигнал до предела на хиперболата и обобщението — например за Тартюф са казвали, че той е точно копие на Абат Рокет или на други приближени на Ана Австрийска религиозни лица. Винаги трябва да имаме пред вид, че дистанцията на времето, от което е излязла една комедия, винаги „помагат“ в усещането, че в нея има синтез и обобщение на фактите. Колкото

²³ Ст. Л. Костов. Интервю. — Русенска поща, бр. 2195, с. 1.

²⁴ Вл. Василев. Преображенията на Големанов и неговия интерпрет. — Златорог, 1928, кн. I, с. 51.

повече една епоха се отдалечава от друга, нейните непосредствени качества, отразени в литературата, ни изглеждат като добре измислени художествени детайли. Тук, разбира се, ние преценяваме „Големанов“ като художествено обобщение, защото имаме пред вид, че в неговия образ са разкрити всички тези главни черти, които характеризират политическите нрави у нас преди Девети септември. Именно те дадоха възможност на Иван Хаджийски в своите студии непрекъснато да се обръща към образа на Големанов за характеристика на буржоазната личност. Впрочем и съвременната критика (в по-голямата ѝ част), която по-скоро се колебае в жанра, е наясно с художествеността. „Но Костов знае да комбинира и от действителните може би факти се получава не житейски тип, а художествено обобщение“ — такъв е ходът на разсъжденията на Вл. Василев, който нарича „Големанов“, „комедия из нашия политически живот“²⁵. Тук Костов се домогва до толкова ярък и силен характер, че взаимодействието между него и средата, която го е оформила, става напълно диалектично, а самостоятелното развитие на образа, който, поддал се на своите амбиции и страсти, отива към неминуемия крах, доказва, че българската комедия е в състояние да надмогне описанията на нрави и колоритен типаж и да изгради характери, които да станат нарицателни имена. Това се улавя веднага от пресата: „Големанов не е един, големановци са много; имало ги е преди, има ги и сега, ще ги гледаме и занаят“²⁶ — пише Миленков във в. „Свободна реч“ след премиерата. Връзката с Бай Ганьо също не остава скрита — „В никое друго литературно произведение освен в Алековия „Бай Ганьо“ не се бичуват с такъв сполучлив сарказъм недостатъците в нашите партизански нрави. И след Бай Ганьо Големанов ще остане като второ популярно, нарицателно име, за да се бичуват едни от недостатъците в нашия политически живот.“²⁷ Това са мнения, които ни карат да преосмислим малко нашите твърдения, че буржоазната критика е подценила силно „Големанов“ и че не го е разбрала. Наистина оценките са различни — във в. „Комедия“ с изумление можем да прочетем, че това е „един банален политически фарс“ и носителят на това мнение Крум Йорданов съжالياва, дето е отворил дума за едно произведение, дето само е „похабило средства и името на Народния театър, чиято задача и цел не е да бъде курдисан като всяка улична латерна“²⁸. Едва ли причините за тази оценка са само идеологически, предизвикани от охранителни тенденции. Но борбата с „Големанов“ се е водила много по-сериозно и дълго на „по-високо равнище“, след като е било необходимо Масалитинов да заплаши с подаване на оставка тогавашния министър на просветата Найденов, за да излезе премиерата през януари 1928 г.

Какво е преди всичко новото — не само за Ст. Л. Костов, но и за нашата комедия в процеса на нейното развитие. Тази пестеливост и подбраност на детайлите, изработената словесна характеристика, стегнатата и изработена композиция, динамика на действието, което се центрира непрекъснато около главното събитие и герой и което е най-същественото — разкриването на характера чрез неговите собствени постъпки и взаимоотношения с другите действащи лица. Не картини и сценични карикатури, не интересни портрети и уловена атмосфера, а изработен характер, който не се явява илюстрация на епохата, а става неин негативен изразител.

Концентрацията около главния герой прави действието на „Големанов“ пределно центростремително и динамично. Даже ако погледнем комедията по размер, ще видим, че нейните три действия нямат голям обем и което е по-важ-

²⁵ Вл. Василев. Цит. статия, с. 53.

²⁶ Миленков. Големанов и неговият майстор. — Свободна реч, бр. 148, 1928, с. 3.

²⁷ Н. Веселинов. Големанов. — Обществена мисъл, 1928, бр. 119, с. 1.

²⁸ К. Йорданов. Две нови пиеси. — Комедия, бр. 119, 1928, с. 1.

ното — нищо не може да се съкрати — дотолкова словесният израз на вътрешното състояние или на събитието е прецизен и точен. Тук обработката явно е минала през много филтри — както вече се отбеляза, самата идея да се направи анализ на нищожеството и аморалната същност на нашата буржоазна власт и подстъпите към нея изисква една пределна художествена съсредоточеност от автора. Зрелият период на Костов, когато той написва „Вражалец“ и „Скалци“ (след „Големанов“), се характеризира именно с такова избистряне и организиране на средствата, където битовата описателност и анекдотичната случайност, фарсовата фриволност отстъпват място на облъска на характерите. Но никъде не можем да намерим изработеността на характера и системата от средства, вложени в „Големанов“. Наистина това е едно избухване на таланта, което при кардиналността на темата е наложило и най-добрата форма.

Комедии като „Големанов“ по начало са редки за нашата комедиография — именно като структура, като организация на действието, което обикновено се стреми да обхване рамките на картината, да отговори на задачата за по-широк обхват не в дълбочина, а главно в широчина. Това е вариант на този стар принцип на обобщение и типизиране чрез множественост, който бе така характерен за нашата комедия преди Освобождението. Пет отрицателни лица по-добре характеризират омерзителността на един порок, отколкото едно — това е същината на този принцип.

Бързината на нашите автори да отразят новата действителност и новите пороци, които на Вазов се струват нелепи и страшни като маски от клоунада, го караше да трупа факти, да рисува карикатури, защото съзнанието му ги виждаше „недостойни“ за съсредоточаване в един образ — тип.

Така причините за тази „картинност“, за „скици, уловени в движение“, идват и от самото разбиране на стойността на комедийното изображение и неговата задача. Тя е разбирана повече като отговор на насъщна и, така да се каже, моментна нужда. Злободневността, близостта до събитието, което илюстрира порока по-важно, отколкото търсенето на характери, тяхната детайлна обработка. Това звучи като парадокс, особено като имаме пред вид влиянието и обичта, която нашите автори са имали към Гогол и Молиер — техни учители в намиране измеренията на смешното на наша, родна почва. Но тази почва сякаш сама взе връх — тя не искаше да чака. Пък и традициите в това отношение по-трудно се създаваха — те укрепнаха там, където драматургията се чувствуваше признана да дава положителни примери за високо национално съзнание и борба, жертва в името на родината — т. е. в по-сериозните жанрове. И чак в 30-те години се яви Ст. Л. Костов, който, като наследил най-доброто от своите предшественици и го използваше и като идеи, и като форми — гражданската непримиримост към корупцията, подлостта и мошеничеството и битово-социалната зарисовка на героите, се домогна и до обрисовка на характер — тип. Само Страшимиров преди Костов показва възможността на нашите комедиографи да създават богати характери с Костанда („Свекърва“) тук има значение и „помощта“ на традицията, на познатото и вкоренено у нас разбиране за конфликта между снаха и свекърва. Костанда е великолепно обрисован характер, но социалната критика в Големанов е много по-силна и остра.

Това е „гвоздеят“ на въпроса — социалната основа, заложеният обществен потенциал в образа като гаранция за неговата значимост и сила. Една черта, един стремеж, който характеризира най-силно отрицателния герой — това е манията за власт.

Освен това тук има и нещо лично, нещо присъщо на интересите на автора и неговите предпочитания. Костов се оказва най-силен там, където разкри неудържимия стремеж за власт, където новият Бай Ганьо — Големанов, организира битката, впряга всички сили, за да се докопа до властта. Този процес на „изра-

ботването“ на министерското кресло за него бе най-интересен като разкриване на човека и неговия морален капитал, обществена значимост без всякакво прикритие. Вече реализирана, една такава личност като че не го занимаваше. Виждаме, че Кочев, министърът от „Новото пристанище“ (1931), е крайно безинтересен, даже банален като образ, излязъл изпод перото на Костов. Тук дори сатиричната струя е удавена във водевилната безпомощност на министъра, на който в същност му е „слаб ангела“, и назначава, когато му падне, за да угоди на хитрата Малинка, която го оженва за себе си. Тук идеята, сатиричното, може да се извлече като цяло от произведението, без да е центрирано в един образ. След като е намерил типичната ситуация, Костов иска не направо да навлезе в нея, а ни запознава със семейството на Големанов, с неговите деца, с пристигането на делегацията, когато Големанов не изпуска случая да се поперчи и пред домашните си, като веднага нарежда да ги извикат. Именно това качество — перченето, демонстрацията на всяка цена, всякакъв повод, моменталното (дума, която той много обича — може би му действа както „фаталното“ на Бай Ганьо) му запалване, когато вижда възможност да изпъкне — няма значение пред кого, — винаги се изтъква от Костов. Домашните и Енчо Горилков — това е неговата постоянна аудитория, но и тя е достатъчна, щом може да се чуе някоя похвална дума и да се разбере, че този, който иска да става министър, е и пълен господар в своя дом. Самата му кариера, неговото издигане от учител до депутат и лидер в партия не е било без тръни, един непрекъснат възход. Големанов явно, както се разбира, веднага щом се появи, няма лустрото на един политик и държавник. Нему са му се смеели непрекъснато, но, както казва Криводренски: „Такъв-онакъв, хората му се смеят, ама той се вре между тях и пак го слушат.“ Този „момент“ от биографията на Големанов е особено показателен. Той е пробивал с лакти и зъби, врял се е, без да обръща внимание на хорските приказки и най-неочаквано е станал необходим. По-скоро е станала необходимата неговата пробивност, манията му да направи всичко, но да се издигне до някой пост, а и „парите му имат ум и за него“. Постепенно той се е уверил — като се е огледал наоколо, че и другите са като него, даже са по-бедни (това е основният му мотив срещу Чавдаров — последният не е подходящ за министър, защото е „голтак“, който „само митинги прави и креши“). Така лека-полека Големанов е дошъл в София, дигнал нова къща, дава чайове, дъщеря му ходи на тенис, среща се с висши лица, дори е бил приет от царя и е получил подарък тази златна табакера, която впоследствие „му изяжда главата“²⁹.

Преди две години е бил в опозиция, сега неговата партия е на власт, минали са два месеца от последното му разочарование — вместо той да вземе едно министерство — „шефът „турга“ Ангелов, който обаче е наказан „свише“. Докато Горилков донесе тази новина, в семейството има затишие, то е спокойно, експозиционно — запознание с героите и обстановката, нищо не подсказва вътрешно напрежение и конфликтност. Очевидно от станалото по-късно разбираме, че Големанов временно се е бил примирил. Но това примирение е било само външно, достатъчна е искрата, за да запали огъня на неговата страст. Защото това да стане министър за него не е само средство за повече забогатяване (на което той държи, защото е голям скъперник), но именно страст. Силна и изгаряща, каквато единствено може да бъде страст, обзела парвенюто.

Парвенюто не е само социална категория. То има психология и типология и Големанов гениално изпълва ролята на характер като че ли създаден, за да илюстрира тази категория у нас. Но то се характеризира именно по линия на „предприятието“, което захваща, на амбицията, която е покорила цялото му същество. Едно интересно изследване, инспирирало автора към открития по

²⁹ С т. Л. Костов. Комедии, с. 230.

отношение формирането и пътищата на развитие на буржоазната личност у нас, е „авторитет, достойнство, маска“³⁰ на Иван Хаджийски, в която името на Големанов се споменава непрекъснато. Хаджийски с примера на един литературен герой разкрива същността на реалните величини, които управляват България и са заграбили нейните богатства. Хаджийски смята за задължително качество на властимащата личност изработването на външни белези на „достойнство, сила, авторитет“. Във външните белези на сила и „сила“ на буржоазната личност Хаджийски изброява следните: „напъни за аристокрация“, аристокрация по индукция, пози, гримаси, важничене, големановщина, превземки, доказателства, че сме интелигентни, че разбираме от философия, изкуство, когато нищо не разбираме, самохвалство“³¹. Интересно е, че тук в тези външни белези се споменава като отделна категория големановщината. Това понятие се нарежда като самостоятелно характеризиращо сред други, между които има такива, които притежава и самият Големанов. Когато например той високопарно заявява, че „народът го е избрал да му служи“ и т. н., това е и важничене и повече даже самохвалство. У него няма стремеж към аристократизъм, разбирането от философия и т. н., но позите, гримасите са основен декоративен белег на неговото представяне в комедията. Особено те личат пред делегацията за адреса.

Но, както казахме, в него сплавта от качества очевидно има една особена окраска, която ни позволява да говорим за „големановщина“. Това е може би и тази парвенюшка агресивност, която той притежава, тази директност на изискване похвали и особено тази безпределна увереност за непоклатимостта на изпълнението на желанието му: той иска да стане министър — значи ще стане. Това, че Големанов все пак има някакви качества: обективни — притежава пари, и субективни: пробивност, енергичност, самоувереност и което не е за подценяване — той е усвоил външните белези на „силната буржоазна личност“ — помпозност, самоувереност, фразеология, готовност за комбинации, безскрупулност — именно готовност на всичко, стига да седне в министерското кресло. И, второ — това е средата, тези обществено-социални условия и структуриране на българската държавна машина, където в известни условия се появява необходимостта от един Големанов.

„Властниците олицетворяват властта и нейния авторитет — представата за подчиняващата ѝ сила. . . Чрез преувеличената представа за тази сила. . . се създават покорство и рефлексии на покорство.“ Тази формулировка на Хаджийски обяснява твърде добре причините, поради които Големанов се стреми да стане министър. Не само за да получава „външни белези на отличие“, но и заради сладките „рефлексии на покорство“, което ще вижда у една тълпа, а не само у Енчо Горилков. Даже покорството, страхът, възторгът, плен със страх, това е, което му липсва най-много. Тук Хаджийски разграничава буржоазната личност, която е действително силна в началото на възникването на класата и „сенките“, „фалшификаторите“ на силната личност. Дали Големанов не е към този тип? На сянка, на фалшификатор? Именно — това е Големанов: сянка, фалшификатор, в смисъл, че неговото „достойнство“ и сила не се базира на реални величини, на истинска сила и възможности. Големанов, както и Бай Ганьо (преди него) притежават някои витални страни, активност, те не са „уморени“ от живота, но им липсва покритието на амбициите и непомерните апетити с възможностите. В същност основно „достойнството“ на Големанов се базира на парите, на богатството му. Ако проследим всички сцени в пиесата, ще видим, че няма нито една, в която по един или друг повод да не става дума за пари. Това е „болната“ тема. Помпозните заявления за „необходимите жертви“ нито

³⁰ И в. Хаджийски. Оптимистична теория за нашия народ. Съч. в 2 тома, Т. I. С., 1974, с. 374.

³¹ Пак там, с. 370.

за миг не замъгляват съзнанието му на края — на разговора си с Шефката по повод женитбата на Вена с Чавдаров той като ужилен подскача, като става дума за пари, и заявява като всеки класически скъперник, че е беден и няма да даде нито лев на дъщеря си. Именно този диалог изяснява, че Големанов няма това самочувствие, което има буржоазната личност. Той ще го получи, когато действително дойде на власт.

Затова той ще води „борба за достойнство и признаване“ след стремежа към върха, силата на героя трябва да се превърне в самодоволство: „Аз и останалите. Какво сте вие там? Той иска: култа поклонение, почести, мундир, чин, знатност, ордени, титли, шумно и кресливо признаване, хвалебствия, адреси и т. н. С това егоистът получава достойнство.“³² Това определение удивително приляга на Големанов. Най-голямото доказателство за достойнство е споменаването на царя. Колкото повече се приближава до реализацията на заветната мечта, толкова повече се засилват „трагическите“ предчувствия на зрителя. За комедийния герой като че ли трупането на богатство, спекулата и мошеничеството, бракът по сметка се правят не сами за себе си, а като едно стъпало към депутатското място, към властта. Стълбицата е строго регламентирана: окръжен управител — депутат — министър. Такава е последователността на службите — колкото за качествата, — за тях няма условия. Или, както казва Горилков: „Затова няма цена и никой не те пита какво знаеш и какво можеш.“³³ И затова „Партията един ден може да остане без членове, но без кандидати за министри — никога!“³⁴ Това е символ-веруето на Горилков, който също носи „маршалския жезъл в раницата си“ и не смята, че е невъзможно и той на свой ред да стане министър. „Егоистът се перчи, показва, хвали, за да изтръгне признаване на дребно внимание, удивление, поздрав от всички страни, шушнене името му след него, респект, и други ласкателства на самолюбие.“³⁵ Перченето, показването, хваленето на Големанов освен в себепоказването при всеки удобен случай с жест или реплика се изразява главно в държането на речи. Неговите монолози имат този характер на тиради, които той започва по конкретен повод, но толкова се увлича и вижда на трибуната, че забравя кои и колко на брой са присъстващите и започва да се държи като на катедра — в карикатурната поза на „народен трубун“.

След като Горилков се втурва запъхтян и вика: „Честито! Честито!“, за да съобщи, че Ангелов е умрял, Големанов предизвиква Горилков на един „диспут“, чиято цел е да накара Горилков да събере накуп всички аргументи, които доказват, че Големанов единствен е достоен да заеме и което е по-главното — ще заеме овакантеното министерско място. Тук той произнася със страст и като на генерална репетиция своята първа реч. Тя се отнася до неговата „концепция“, кои имат право да управляват българския народ. Това са само богатите хора, имотните. Това е правило без изключения. Само този, който „има нещо в тази държава“, той може да „трепери“ за него. А беднякът над какво може да „трепери“. И така се стига до риторичната фраза: „Де се намираме ний?“ След кратко прекъсване — за одобрение от страна на аудиторията — той продължава, за да изнесе на бял свят съкрушителния аргумент — своите връзки с двореца. „Че аз в двореца влизам и излизам като у дома си.“ Тук се налага да се измислят тактически ходове, да поръча на Енчо с какво да се заеме и той и в заключение благоволява да изрази задоволството си, че е министър. Той вече се чувства такъв. Именно за това е била речта — за да „подготви“ героя за това състояние и да каже той христоматийно известните фрази: „Хубаво е да си ми-

³² И в. Хаджийски. Цит. съч., с. 383.

³³ Ст. Л. Костов. Цит. съч., с. 249.

³⁴ Пак там.

³⁵ И в. Хаджийски. Цит. съч., с. 383.

нистър, дявол да го вземе!... Власт... чест... слава!³⁶ Тук се намесват и спомени — егоистът и парвенютото са особено сантиментални към себе си, и то когато говорят за славата си — винаги се просълзят. Няма ги сега дядото и бащата да видят на какъв връх се е качил героят. И се стига до репликата, която най-пълно разкрива героя: „Страшно съм доволен от себе си, Енчо!“ Това е самодоволството, за което говори Хаджийски — тук изразено директно и неприкрито от комедийния герой, който не може и не иска да носи никаква маска — толкова е убеден в „неотразимостта“ на качествата си.

Следващата „реч“ не прилича на самодоволството и сравнителното спокойствие на предишните — тук обстановката се е променила, явили са се още кандидати за министри и Големанов от едно доста нервно обяснение с Енчо — винаги отдушник за всички — стига до тирадата, чиято квинтесенция е изразена в идеята — как се управлява партия и „какво мисли короната?“. Ако проследим „речите“ последователно, ще видим, че фактически — независимо от обстоятелствата и от настроението на главния герой — те са свързани и подчинени на една мисъл — абсолютната необходимост Големанов да управлява. Именно за това се търсят непрекъснато аргументи. И освен това обещания и хвалби как хубаво ще управлява. Тук проясняват и тези маниери, които, когато е сред домашните си, той не се чувства длъжен да съблюдава, това е фразеологията на държавния мъж, един набор от клиширани фрази, които можем да срещнем във вестниците от времето, в изявленията на политически дейци. Комичното идва от съпоставката между истинския Големанов и неговите меркантилни, егоистични интереси и тяхното изтъкване именно като общонародни. Той е от тези комедийни герои в нашата литература, които смятат, че което е добро за тях, е добро и за държавата. Това уеднаквяване с държавата е един ненадминат похват на комедийна характеристика.

Увлечен в разсъждения как да се ръководи партия (очевидно той се вижда на мястото на Шефа), Големанов, възмутен, че се осмеляват да се явят и други кандидати, когато той е решил да се нагърби с това — стига до върха на самоизтъкването: „Способното, почтеното — настрана, негодното, безчестното — налице!“³⁷ И кой е най-способният, най-честният? Чрез система на елиминиране при поддакването на Горилков се оказва, че и Чавдаров, и Доктора и другите му съперници не струват нищо. Големанов дотолкова се самозабравя, че започва да се изказва по висши държавни въпроси. Сякаш чуваме гласа на Бай Ганьо в неговите разсъждения за парламентаризма, който при наличието на короната все пак ѝ е подчинен. Големанов се чувства толкова мощен, толкова способен, че и на царя ще почне да дава акъл. Както отбелязва Тодоров, „Без да иска обаче, той (Големанов — б. м.) е нарисувал с тия няколко реплики и една правдива картина на времето и на нравите на своята класа. Не биха могли да се оспорят обвиненията на Големанов, че в буржоазната държава няма място за способните и почтените хора, че властта е в ръцете на негодните и безчестните.“³⁸ Така стигаме до триединството, на което почива „кита“ Големанов: власт, пари, народ. От тези компоненти само парите са в реално наличие, властта се преследва, но никога — това е в стила на героя, той не забравя да „хвърли“ няколко реплики за своята гореща любов към народа.

Освен играта на парламентаризъм и демокрация играта на патриотизъм донесе най-много дивиденди на нашата буржоазна върхушка. Този „урок“ се владееше и от Бай Ганьо, който имаше наглостта въобще да не се отделя от народа, който „го е избрал“. Той се представяше изтъкнат, талантлив българин,

³⁶ С т. Л. Костов. Комедии, с. 244—245.

³⁷ Пак там, с. 256.

³⁸ А. Тодоров. Предговор към „Големанов“. С., 1978, с. 14.

но непременно от народа — и по костюм, прословутите мустаци, дисагите, той пазеше този външен „декор“ на народния човек. Докато Големанов вече се е отделил — той е над народа, толкова се е издигнал, че сега може само да го ръководи. Снизходително, с важничене и самоизтъкване той благоволява да спомене за народа, когато се наложи да „прорепетира“ някоя високопарна фраза, но само защото народът е проявил тази мъдрост и далновидност да го избере, за да бъде ръководен от един Големанов. Накрая провалът го хвърля в делириум и той не желае да приеме смазващата истина, че все пак не е станал министър. Жива картина в стила на Гогол завършва тази великолепа комедия.

Годината 1931 е много плодотворна за Костов, макар че между всичко написано в нея би следвало да отделим главно „Скакалци“ като най-силно избухване на сатирата. Тук даже присъщият му мек хумор, „облекчаване на ситуацията“, маниакални състояния на героите и сънища, които ги увличат в пропасти, горилковци като помощници и поддържащи духа лица — отсъстват. Комедийната фантазност на Костов тук е потисната, сякаш стъписана от грубата реалност, от действителността, в която съвременните байганьовци със зъби и нокти не само се домогват до министерското кресло, но обгръщат страната с добре изградена мрежа от фабрики и предприятия, чиито спекули и машинации ставаха все по-алчни, все по-жестоки. Интересното в тази комедия е своеобразното развитие — галерията от образи е сякаш вариация на един и същи тип. Това са скакалците, насядали на държавната трапеза. Първ е Яначков — който прилича на Бай Ганьо. Той пристига на гости с цялото си семейство у фабриканта Проданов, който зависи от него, защото „бай Яначков“ е ревизор по парните котли и с безцеремонните маниери на Бай Ганьо както „закача“ слугинята, така измъква пари, за да пише, че котлите са в „пълна изправност“. Той още „играе“ на народен човек, стреми се да не забелязва разликата в маниерите и положението на Проданов и своето собствено възпитание и среда. След него може да се нареди Величков, този ревизор по труда, който няма нахалството и размаха на Яначков, но е също опасен с тази „игра“ на принципност, с тази фразеология на широките социалисти, толкова добре уловена от Ст. Л. Костов. Впрочем и самият герой се рекламира: „Нашата страна е първа в цял свят със своето социално законодателство“¹ и осемте минути в повече, които Проданов е отнел от работниците, му се струват катастрофално нарушение до момента, до който и той получи полагаемия му се подкуп.

Той цитира Янко Сакъзов, но в душата му дреме мисълта, че от него ще излезе един велик министър. И тук Костов не може да се откаже от проекциите на темата, която пронизва цялото му творчество. „Партията може да остане без членове, но без кандидати за министри — никога“ — тези думи на проникателния Горилков са в дъното на душата на всеки герой на Костов. За фабриканта Проданов той прави изключение. У него Костов съзира този тип хора, които знаят, че богатството е сила и сигурност в буржоазната държава и че дори да не си на министерското кресло, можеш да управляваш. Това е типът, който се оформяше по-късно — Хаджийски гениално го описа в своите трудове. Управлява не държавният глава, а Круп и Ротшилд. Фабрикантът, банкерът е, който дирижира политиката. Но Проданов не притежава качествата на пълнокръвно обрисван образ. Костов само го е доловил, но не е могъл да го направи така непосредствен и индивидуално неповторим, както героите в другите си комедии. Защото задачата му е да развие образа на този, който се катери по обществената стълбича чрез подкупите и мошеничествата. След „социалиста“ Величков той изважда на арената едно опасно лице, шрихирано остро, почти с шедриновска безпощадност — това е Лисичков. Той е голямата „акула“, която не се подмазва или угодничи като службогонците и корумпираните чиновници, а заплашва, държи се „на положение“. Ако като председател на комисията по приемането

на траверсите той разкрие тяхната негодност — Проданов и неговата фабрика силно ще пострадат. При това Лисичков иска парите да му се слагат тайно, в джоба на палтото, въобще да не става дума за тях и всичко да мине „шиито-покрито“, като той запази достойнството си на принципен експерт.

Както се отбелязва, грижата на Костов в „Скакалци“ не е в намиране на живописните детайли и събития, в „обратите“ на действието. Фактически това е най-статичната му комедия, но и най-сатиричната. В никоя друга творба до този момент не е била разкривана тоталната мрежа на корупция, която е обхванала България между двете световни войни. И в това е нейното огромно значение. Също така тук за пръв път се споменава директно за положението на работническата класа, за всички тези скакалци (един великолепно намерен образ-символ), които са я нападали безмилостно. Проданов е разтревожен, че във фабриката му са плъзнали комунистически идеи и не се церемони много да уволни всеки, който се осмели да критикува порядките. Той упреква общинския съветник бай Неделчо, че е оставил да се ширят наоколо „голобради даскалчета социалисти“, а Лисичков произнася следната оценка на това положение: „Болно време, болно време.“ Тук иронията на Костов е най-силна — тези, които създават обществения климат, които са причината за „болното време“, непрекъснато търсят виновниците другаде и пак, както е в стила на Костовия герой — споменават народа и грижите за него, за благоденствието му.

За това благоденствие се грижат и селските първенци — кметът, попът, богатите стопани — осмени, избоблени, окарикатурени във „Вражалец“ (1933), една от най-хубавите комедии на Костов, която и днес не слиза от нашите сцени. Своеобразна подготовка към „Вражалец“ са трите малки комедии, които Костов пише също в 1931 г. Това са „От много ум“, „Държавните липи“ и „Женско царство“. Обединява ги интересът към нашето село, към пьстроцветния бит и обичаи.

„Мили родни картинки“, сюжети, взети от народните приказки, едно дълбоко познаване както на бита, така на обичаите, езика, характера на нашия селянин, някои своеобразни деформации в характера, настъпили в резултат на бързата смяна на патриархалното с капиталистическото, контраста между наивността и непосредствеността на бедния селянин и на ганьовското у богатия — всичко това създава ценността на тези произведения. Във „Вражалец“ е това рядко съвпадение между талантиливата, лека и забавна фантазност на Костов и ситуацията, в която се разкриват добре очертани характери. Причината е в използването на абсурда, на обстоятелства за разгръщане на действието. Маниер, към който Костов прибегва рядко (само „Женско царство“, но то е забавна, фолклорна приумица, глума, както би казал Вазов на типичните аристофански мотиви в „Лизистрата“).

По начало Костов е до действителността, взима сюжети „направо“ от нея, битово-социалното начало е преобладаващото, случките, историите, около които се разкриват характерите, имат, така да се каже, реалистически мотивировки. Но във „Вражалец“ създаването на една кооперация за печатане на пари, в която се излъгват не само неуките селяни, но и такива изпечени „вълхви“ като Данко Гарвана (кмета) и Поп Стайко — това е невероятно, почти невъзможно. Даже „сънищата“ на Хаджиев и Големанов бяха подплатени от обстоятелствата. А тук героите се вплитат в една история, която е пряко противоположна на нашите трезви и практични селяни. Именно чрез нея Костов показва до какви абсурди са стигнали нещата в нашата обществена действителност. Самият избор на ситуацията е вече една оценка за непомерните апетити в капиталистическа България — и нещо много съществено, — неприсъщо досега особено за нашия селянин — стремежа към лесното забогатяване, без „пот на чело“. При това самият мошеник Манчо е доста ограничен, „прозрачен“ измамник, който

е на километри далече от изобретателността на мошениците от класическите комедии. Той е градски хитрец от дребен мащаб, от тези, които с куфарчета, пълни с разноцветни дрънкалца, са събирали момите по панаирите в селата. Сега в неговия аксесоар пак има куфар, но идеята — фалшивите пари — не се отличава много от цветните дрънкалца. Само че от нея се печели несравнено повече. В същност в своята комедиография Костов обхваща процеси в селото и града, общо погледнато, неговите комедии рисуват една богата картина на нрави и пороци, на тези промени, настъпили след войните, които заплашваха да нарушат основни устои, да превърнат страната в лесна плячка на всякакви апетити. И без да бъде ярко политизиран, саркастично настроен, без да хвърля гневни упреци чрез герои-резоньори, той рисува грубата действителност такава, каквата тя беше.

Невъзможността на Костов да вземе „пряко“ отношение към актуални събития от политически характер се изразиха в „Комедия без име“ (1934), написана в съавторство с Ал. Божинов. Съавторство, което големият наш карикатурист отрича. Според сведения на Ив. Богданов³⁹ той е взел участие само в измисляне на заглавието. Желанието на Костов да осмее правителството на Народния блок и неговите сподвижници и партизани, като по този начин утвърди деветнадесетомайския преврат от 1934 г., се струва на неговия близък приятел Балабанов доста несполучливо и твърде слабо във всяко отношение. Преди всичко той смята, че „може да се намери нещичко комично и за осмиване и в режима от 19 май насам. Например колко хубаво щеше да бъде да бяха се сетили (писмото е до Костов и Божинов — б. м.) да сложат и една такава сценичка в комедията си, тогава тя щеше да бъде и с име.“⁴⁰ Според рецензията на времето комедията не е направила отрицателно впечатление на Балабанов. Но днес, след толкова години, ако не отнасяме пиесата пряко към едно правителство — Костов показва в „Големанов“, че те всичките си приличат, — ще видим, че тя по своя критически дух не е на последно място в творчеството му. В нея художествеността е на по-ниско равнище — не като ситуация — в това той е винаги силен, — а като изработка на характерите. И все пак тя е принос към разкриване нерадостната картина на политическата корупция у нас в годините преди Втората световна война. Въобще много от по-неизвестните пиеси на Костов се нуждаят от преразглеждане. И „Член 223“, „Морската болест“ също разкриват някои страни от нашата действителност, макар че в тях авторът сякаш се връща към анекдотичността и периферността на „Мъжемразка“ и „Пред залез слънце“. Но „Златната мина“, „Големанов“, „Вражалец“ — това е най-доброто, до което стигна нашата комедия като жанр. Костов умееше да види смешното навсякъде, нито едно кътче от нашата действителност не убегна от погледа му, можем да кажем, че той не слиза от афишите на нашите театри. А това е най-високата оценка за стойността на неговото творчество.

³⁹ Ив. Богданов. Българската комедия. С., 1962, с. 127.

⁴⁰ Ал. Балабанов. Съчинения в два тома. Т. II. С., 1978, с. 628.