

ОПИТ ЗА НОВ ПРОЧИТ НА „МИХАЛ МИШКОЕД“

(Към въпроса за раждането на българската комедия)

АНТОАНЕТА ВОЙНИКОВА

Един от широко зейналите, все още недорешени въпроси на нашата театрално-драматургическа култура е въпросът за нейната органична развойност от лоното на народно-фолклорната култура. В тази област засега по-богати сме на общите постановки и предположения и твърде бедни във фактическите доказателства.

Диренията тук имат две възможни посоки. Първата е проследяване на движението от самите народно-фолклорни извори към техните по-късни новохудожествени трансформации.¹ Втората е чрез анализ на вече готовите същински театрално-драматургически форми — тяхното структурно разлагане и съпоставяне с някогашните народно-фолклорни структури. Този подход разполага с по-сигурна веществена база. Но среща съпротивата на повече предубеждения и утвърдено познание. В това е неговата трудност — но и неговата евристична сила.

В началото на българския театър, оповестявайки неговото първо същинско представление (Шумен, 15 август 1856 г.), стои малката, съдена винаги крайно снизходително комедийка на Сава Доброплодни „Михал Мишкоед“. В същото време обаче тъкмо тя е от най-жизнеспособните проявители на процесите на културна трансформация, които съпътствуват раждането на нашия възрожденски театър.

Заедно с диалозите и ранните фарсове на Петко Славейков² „Михал Мишкоед“ е от произведенията на възрожденската ни драматургия, които в сравнително най-автентичен вид показват родственост с чувствено-мирогледната и сетивно-образната система на народно-фолклорната традиция по нашите земи — и в същото време правят опити да ги съвместят с признаците на едно по-късно, собствено художествено мислене и технология. Докато при Славейков това върви предимно по линия на всекидневния народен бит (фактически той става литера-

¹ В тази посока истински поврат през последните години направи книгата на Боян Ничев „Увод в южнославянския реализъм“. Обилен фактически материал пак в същата посока съдържат и книгите на Стефан Караков „Българският театър. Средновековие. Ренесанс. Просвещение“ и „Българският възрожденски театър на освободителната борба 1858—1878 г.“ — само че преобладаването в тях на „романтичния“ пред действително научния подход нерядко прави ползуването му проблематично.

² С известни уговорки тук бихме могли да добавим още „Чорбаджията“ на Д. Войников и „Довчешкият владика“ на Т. Икономов, творби, които за възрожденската ни драматургия представляват междинна формация, хвърляща моста между диалога и многоактната литературна комедия. Но тъй като в тези творби се набелязват и някои допълнителни от гледна точка на художествената еволюция по-късни натрупвания, предпочитам да назова само „Михал“ и фарсове на Славейков.

турният родител у нас на фарсовата конструкция), то „Михал Мишкоед“ стои по-близо до обредно-празничното, до митологичното съзнание и опит у нас. И не толкова фарсовото, а по-скоро комедийният принцип на „невероятно-преобърнатото“ (или според установената терминология — на „фантастично преобрънатото“) чертае неговите жанрови белези.

Така че „Михал“ не само календарно, но и същностно-естетически играе ролята на гранично произведение в нашата зрелищно-игрова култура — чрез него и вътре в него ние се разделяме с времето на народно-обредното действие и навлизаме във времето на същинския театър.

Кое е онова едро и тъй жизнено за българското съзнание и култура начало, което, положено в неговата простичка и чистосърдечна, лишена от всякаква литературна хитрост тъкан, му позволява да обеме многовековните спомени на една фолклорна култура, да обобщи много от нейните ценности — и същевременно да ни подсказва, че сме на прага на ново цивилизовано развитие?

В критическата ни литература „Михал“ е наричан „битова комедия“, „фарсова комедия“, „комедия, надхвърляща рамките на класицизма и сентиментализма по посока на реалистичната комедия“, „изобличителна сатира на българското чорбаджийство“, „комедия, писана в Молиеров дух“, и пр. Естетическият ход при него обаче е много по-директен и органичен.

„Михал Мишкоед“ — това е една пародийно организирана народна сватбена игра с първични елементи на литературна обработка. Неговият център, изграждащото го ядро, откъдето тръгват всички нишки и отново се връщат към него, това е сватбеният обреден цикъл — такъв, какъвто го е създало и познава от хилядолетия населението по нашите земи, какъвто и до днес се пази в паметта ни като спотаен спомен. Всеки опит да определим „Михал“ с по-други понятия идва натрапен отвън, от по-късни времена и по-късни критически рефлексии.

На един най-първи план „Михал Мишкоед“ изобщо няма самостоятелен, собствено-комедийен сюжет и действие. Неговият най-външен пласт точно следва традиционната „сюжетна“ логика и градацията на сватбения обреден цикъл. Зарежда се от неговата обредна динамика и специфично-фолклорна конфликтност. Гради разказа си от елементите на неговата сетивно-зрелищна образност. Прякото съпоставяне на тези две действителности — сватбенообредната и комедийната — лесно може да ни потвърди това (тъй като следването на обредната логика в комедийката става не еднолинейно, а чрез застъпването на две групи младоженци — истинските (Радка и Славчо) и мнимия (Михал) — за да сме по-достоверни, едновременно ще следваме техните линии, без обаче на този етап да търсим смисъла на тяхното двойничество:

1 част (1 и 2 деяние)

1. 1 деяние, 1 явление. Михал е влюбен и споделя с приятеля си Вичо своята любов към Радка. Нейното поведение той тълкува също като знак на любов към него.

2. 1 деяние, 2 явление. Михал вика на помощ женихлата баба Марта, за да посредничи между него и Радка. Малко по-късно (II деяние, 3 явление) Радка също призовава на помощ другата си Стоянка и сестрата на любимия си Славчо.

Годешарски период

1. Първото харесване и любовно задиране между младите стои в началото на сватбения цикъл.

2. Идва ред на традиционните за сватбения ред фигури на селската сватовница или на приятеля-довереник, които трябва да разузнаят настроенята на двете страни и улесняват желаната сватба.

3. *I деяние, 3 явление.* Разиграва се лотария, на която влюбеният Михал залага пари за Радкина чест и за всички други, които помагат на любовта му.

4. *I деяние, 4 явление.* Баба Марта „играе“ пред Михал своето мнимо посещение при Радка, където уж е съобщила за любовта му. „Играе“ го като плетеница от думи-загадки, по които момата е трябвало да познае кой я люби. Малко по-късно (III деяние, 2 явление) същата игра ще се развие между Радка и баща ѝ по отношение на Славчо.

5. *II деяние, 7 явление.* Баба Марта разиграва пред Михал второ мнимо посещение при Радка, където уж е описала неговите привлекателни качества. Малко по-рано (II деяние, 3 явление) Радка прави същото пред Стоянка по отношение на своя Славчо.

6. *II деяние, пак 7 явление.* Михал получава чрез баба Марта косми от конска опашка — уж кичур от Радкините коси.

II част (3 и 4 деяние)

7. *III деяние, 1 явление.* Радкиният баща обсъжда с мащеха ѝ предстоящата сватба и ѝ налага избор на Славчо за зет.

8. *III деяние, 2 явление.* Радкиният баща съобщава на дъщеря си, че ще я жени за Славчо. Малко по-късно (IV деяние, 2 явление) баба Марта съобщава на Михал, че ще го жени за Радка.

9. *IV деяние, 2 и 3 явление.* Насрочва се денят на сватбата. Михал пее, танцува и любовно прегръща баба Марта. Неговият танц, предизвикващ двусмислена конфузия у баба Марта, ще се повтори още веднъж в IV деяние, 9 явление.

3. *Състезаването, надиграването, наддумването, както и наддаването на пари и стока* е народен обичай, който дава публична гласност и нов тласък на започнатото сватосване. *Лотарията* е по-късна модификация на същия обичай, свързана главно с живота по пазарите и панаирите.

4. Следващият етап от вече започналото сватосване е „*играта на узнаването*“ — една охотно разгъвана от двете сватосващи се страни годежарска игра, в която всички много добре знаят кой за кого са тръгнали да сватосват, но въпреки това взаимно се подпитват, губят се в догадки и все не могат да се сетят за коя мома и кой момък става дума.

5. След „*узнаването*“ сватове-годежари преминават към *хвалебствени характеристики на качества на младите* (това е т. нар. „*сгяда*“).

6. *Изпращането на знак, тичан* чрез годежарите (може да е кърпа, китка или друг предмет) от момата означава постигане на съгласие между двете страни. Изпращането в нашия случай на кичур коса има връзка с народния обичай *при съгласие за женитба на момата да се разплитат и разчесват косите*.

Сватбарски период

7. *Думата на бащата е решаваща*, за да се премине от годежа към подготовката на истинската сватба.

8. *Официалното оповестяване на родителската воля* е задължителен момент в сватбения цикъл — дори и когато на всички вече е известно постигнатото съгласие по време на годежарския период.

9. С *наближаване на сватбения ден настъпва период на по-голяма свобода на правите* в предчувствие за идващото *сватбено веселие*. Това *веселие неизбежно приема чувствено-телесен израз*.

10. IV деяние, 2 и 3 явление. Михал купува нова къща за булката и пода-ръци за Радка.

11. IV деяние, 7 явление. Михалювият приятел Вичо, макар и непознат с Радкиното семейство, прониква лесно в дома им и извоюва за себе си и за Михал покана за сватбата.

12. IV деяние, 11 явление. В сватбения ден Вичо идва, за да вземе Михал от дома му и го придружи до сватбата у Радкини.

13. IV деяние, 12 явление. Михал влиза у Радкини, където са се събрали сватбарите — всеобщ смях ги залива.

14. IV деяние, пак 12 явление. Сред смях и всеобща бърканица увенчават Радка и Славчо със сватбени венци, а Михал с келявия му фес.

15. IV деяние, 13 явление. Сватбата е свършила, всички са се разотиили. Само Михал, измамен и набит, отново стои сам.

10. Празничното потягане на домовете както и подготовката на даровете е централно занимание в предсватбените дни.

11. В предсватбените дни двата дома — на младоженеца и на младоженката — се отварят за всички, даже и за съвсем непознати хора. А в деня на сватбата по време на трапезата от момкова страна често въвеждат някакъв странник, когото близките на момата трябва да припознаят и едва след това той също се смесва с останалите сватбари. Това е сватбената „игра на чужденец“.

12. В сватбения ден женихът, придружен от дружина-момци, свои другари, отива в дома на невестата и си я взима.

13. Със започване на сватбата настъпва всеобщо празнично веселие и смях, които са кулминацията на сватбения ден, а понякога продължават и повече дни наред.

14. Наред с младоженците, които са героите на сватбения обред (по-точно на неговата официално регламентирана страна), сватбата винаги има и свой втори център — организаторът на сватбеното веселие. Това е обикновено всепризнатият на селото шегобиец или пък кумът.

15. Със завършване на сватбения цикъл привичното ежедневие отново възстановява своята власт. Изчезва празничната извънредност на обряда, появява се познатият установен ред.

Направената съпоставка, струва ми се, и сама вече твърде красноречиво говори. Но случаят тук е по-сложен. Буквалното следване на обряда в „Михал“ не е самоцел. В този си най-първи план той само подменя онова, което неродените ни още театър и драма закономерно не са притежавали — оригинален, самодвижещ се от собствени вътрешни мотиви, конкретен жизнен сюжет. Наред с това обаче сватбата тук играе ролята и на гледна точка, на специфичен начин на изживяване и отсъждане върху живота. При това, следвайки тази своя функция, тя не само озарява и преобразява нещата край себе си, подчинявайки ги на обредните си правила, но и сама се оказва преобразена според логиката и патоса на своеобразните си „образи-мисли“ за света. В „Михал Мишкоед“ сватбеното действие е вторично пречупено и естетизирано през собствената си сватбенообредна, празнично-мехова естетика. Този втори пласт е по-любопитната и пълна с неизброими значения за нас страна на произведението. В него най-ярко проличават художествено-творящата продуктивност и възможности на фолклорната ни традиция. В него най-ярко се отразяват и новите, зреещи в момента, жанрово-конструктивни процеси.

Преди това обаче — защо все пак именно сватбеният обред? В резултат на какви свои характеристики тъкмо той поема върху си подобен товар?

„Сватбата като един от най-важните обреди в селския живот, при който настъпва пълен обрат в личното и социалното положение, . . . дава повод за безброй магически действия и думи“ — пише Михаил Арнаудов и с това зачеква големия въпрос на нашата фолклористика за извънредната мирогледно-философска обемност на сватбения цикъл в нашата традиция.⁴ Действително за стария българин сватбата е имала значението на централно, всеизразяващо земната му участ събитие. Сватбеният цикъл е съдържал в себе си като в зародиш целия човешки цикъл на съществуване — и биологически, и социален. Човек е заченат в сватбения ден върху сватбеното ложе, върху него той създава и отглежда своите потомци, човек се разделя със земята си път пак върху същото сватбено ложе. За нашите прадеди брачният одър е бил и техният смъртен одър. Така сватбата ставала съдбовното звено, чрез което човек се завързвал към вечната верига на битието, тя съдържала в себе си процесуалната непрекъсваемост на големия живот, но изразена в конкретен човешки вариант, в човешки норми и мяра. Същевременно сватбата „социализирала“ човека — тя го прикачвала към обществената структура, тя организирила и напътвала социалното му битие. Човек до сватбата си, без създаденото от него семейство, е бил като реещо се без орбита тяло, неизбистрен в същината си, нереализиран като предназначение. Едва от момента на първите грижи за избор на брачен партньор той се превръщал в реален член на социалната общност — получавал право на участие във всичките ѝ предприятия, имал достъп до сборните общи места (мегдан, кафене, кръчма и др.).

От друга страна, тази висока съдържателност и повратна природа на сватбения обред го поставяли на централно място и в празничната система на патриар-

³ В най-чист вид този принцип срещаме в античността — сицилийската комедия и „старата“ атическа комедия от IV в пр. н. е. Същият феномен се повтаря и в западноевропейския, а с известно закъснение и в източноевропейския свят, където преходът от варварските патриархални родови игри през градския площадно-зрелищен живот до същинската комедиографска обема цялото европейско Средновековие, вкл. и Ренесанса, чиито комедио-театрални форми също се отличават с непрекъсната игра между религиозно-митологична и битова реалност, между фантастично-пародийно и достоверно изображение.

⁴ Михаил Арнаудов. Очерци по български фолклор. Т. I. С., 1968, с. 657. Поставянето на този въпрос смятам за възлов момент в усилията да възстановим някои съществени, но потънали в мъгла нишки на органично движение от зрелищно-обредно към театрално-драматургически и по-точно комедиографско изразяване. Стигането до резултати в тази област е задължително свързано с позоваване в редица случаи на Бахтиновата концепция за „карнавалността“, както и на блестящо направения от него морфологичен анализ на „карнавалния символически език“ и на неговата жанрово образуваша енергия. Прилаганият години наред у нас описателен подход на възпроизвеждане на обредния акт и изкуственото търсене в него на неутрални спрямо същността му белези като „завръзка“, „кулминация“, „развързка“, „конфликтна градиация“ и др., та на тази основа да решим дали това е или не е първообраз на „народна драма“, на практика не води до съществени заключения.

„Карнавалността“ обаче, типологически неотвратима за всяка народна култура, при различните народи се реализира в различни форми. „Известни карнавални черти пазят и битовите празници — сватби, кръщения, помени“ — пише М. Бахтин и с това примерно подава мисълта от за вътрестепенността на сватбения обред в празнично-смеховата система на изследваната от него народна френска традиция. У нас, напротив — сватбеният цикъл е централна празнична формация. Подобни отлики само на пръв поглед изглеждат дребни — понякога зад тях стоят бездни от значения и те водят до принципи последици в художествената еволюция.

В този смисъл изследването на сватбения цикъл — не просто като обред, а като културно-естетически феномен — е свързано на този етап с разработването на няколко основни проблема: а) принадлежност на цикъла към „празничнокарнавалната“ естетика; б) признаци, които го отвеждат встрани или пък противопоставят на тази естетика; в) историческа предпоставеност на по-голямата му роля в зрелищноигровата ни култура — и произтичащите от това нови акценти в организацията му; г) връзки на сватбения цикъл с останалите обредни цикли и фолклорни формации (песени, натативни, танцови, предметно-веществени и др.); д) специфично взаимоотношение между универсално и личностно в сватбения цикъл; е) еволюция на сватбения цикъл в културата ни и художествено-жанрови ефекти на тази еволюция.

халния българин. „Върхът на всички забавления са сватбите, които винаги са свързани с известна разпуснатост“ — пише Иван Хаджийски.⁵ Зимните месеци, месеците на почивка и забавления след летния труд, или, както ги наричаме, „празничните месеци“ на българина, са били известни у нас още и като „месеци на сватбите“, така често биват отбелязвани и в етнографските ни извори.⁶ За народното съзнание и практика сватбата е била върховна празнична ситуация, светла мистерия, където човек не само изразявал, но и празнувал себе си, своето тяло и животворящи сили. Сватбата е мястото, където българинът се освобождавал от първичното, от сковаността на неговите норми — и се чувствувал силен да надмине стареещото и умиращото в себе си и в света наоколо; той се изтръгвал от бремето и грижите по временното и възлизал там, на прева — където ставали смените, където над старостта тържествувала младостта, над баналното — радостите на любовта, над изчерпаното — надеждата за нови зачатия. Както знаем, сватбеният цикъл е сложно насложен от различни настроения и интонации (лирични, елегични, трагични, драматични и др.). И все пак това, което удря в него сновения камертон, е буйно ликуващата всеобща радост и беселие, смехът и волността на сбраното за празника многолюдие. Както и най-типичната, обобщаваща светогледния му универсализъм фигура, това е фигурата на сватбаря — на неуморимо играещия и пещия, на обилно ядещия и пиещия, на неудържимия в солените си шегички и буйства нашенец, който в същност държал в ръцете си и до самозабрава плетял и преплитал нишките на този разлюлян, празнично преобърнат, извънреден свят.⁷

Ето изворите на изключителната виталност на сватбения обред в нашата традиция. Оттук тръгва и неговата извънредна гъвкавост през времето. Той може би повече от другите ни обреди е бил отворен за влияния и заемки от околната среда, го обредно-празнична система. И пак той повече може би от другите е бил възприемчив към новите промени и веения в народния живот.

За „Михал Мишкоед“ всичко това се превръща във великолепна, неизчерпаема на значения и свършено отработени зрелищно-игрови форми, питателна среда. Нещо повече — тук той намира и ключа, чрез който те да бъдат трансформирани на ново, вече литературно равнище.

За какво по-точно става дума?

Въпреки синхронното придържане към външната последователност на сватбения обред в комедията той не е еднолинейно изобразен. Под черупката на официалната логика на сватбения цикъл сватбената ситуация празнично-смехово разслоена на три, та дори на четири успоредни плана. Единият — това е на въображаемата, мнима сватба на стария и смахнат Михал. Вторият — на реалната сватба на наистина влюбените Радка и Славчо. Третият — на житейското продължение или преображение на сватбения акт в семейните неразбории на Радкините родители Съби и Мария. А доколкото техният брак е повторен (Съби влиза в него като вдовец от първия си брак), подаден ни е и един следващ, четвърти пласт. Както виждаме, веригата се навързва до безкрай, пред нас се открива нескончае-

⁵ Иван Хаджийски. Оптимистична теория за нашия народ. С., 1966, с. 61.

⁶ През зимните месеци съществуват, разбира се, много други празници и обреди (игри, някои от които са изпълнени с не по-малко светогледно и естетическо богатство (например кукерството, коледуването, напролет — лазуването и др.). Но само сватбите се проточат като непрекъснат народен празник през целия зимен период, заливат го от началото до края със своята необуздана веселост, с пищната си, до виртуозност разработена и неизчерпаема в символите си ритуалност и свобода на нравите.

⁷ Докато в предсватбените дни битовите елементи имат по-изразено присъствие, то в самия сватбен ден, когато идва редът на „всеобщия празник“ и господаря на положението стават вече не младоженците и техните родители, а сватбарското множество, изригва истинската празнично-смехова стихия на обряда. Тази стихия поглъща и редуктира в себе си „битовото“, придава му по-окупени, „битийствени“ значения и по този начин хвърля нова светлина върху целия дотогавашен цикъл. Тя преобръща и претоплява неговото многотоние в единния взрив на едно срамословещо веселие, където схи радостта от възпроизводителните сили на света и човешка-

мата, изтъкана от сватби, бракове, смърт и пак сватби повест на човешкия живот. Така още в основите на произведението, в неговата най-първична конструкция е заложена светогледно-битийната обемност на обряда. Простичкият комедиен разказ още със самото си встъпване диша нашироко, свободно — чужд на притеснителните рамки на конкретно-едноизмерната битова ситуация.

От друга страна, благодарение на това разслоение никоя от тези четири линии не ни се натрапва като жизнено окончателната. Обратно, всяка от тях пародийно повтаря и коментира другите три, всички те са в отношение на непрекъснато смехово преливане помежду си. В резултат на този весело-ироничен, подвижен живот застиналата картина на света се разпада. В комедията бликва духът на „веселата незавършеност“, на двойното, амбивалентно отношение към бита, на светлото очарование и мъдра толерантност към света — белези, тъй присъщи на народния празничен смях. Битийствената перспективност на конструкцията в „Михал“ естествено се слива с обредно-смеховото светоусещане.

Споменахме по-горе, че още е рано да търсим в „Михал“ самостоятелни, жизнено мотивирани сюжет и интрига — сценичният разказ засега е все още в пелените на „обредния сюжет“. Но тъкмо това разслоение подава и първите сигнали за едно първично комедино-театрално сюжетизиране. Централното действие върви, разбира се, с линейния устрем на обредното движение. Но от успоредното съпоставяне между четирите му пародийни преображения започват да се завързват и първите възли на „изненадите“, „бърканиците“ между героите, започват да се заплитат първите нишки на страничните ходове, на отклоняващите линии. Миражната подвижност на празника естествено подава първите структури на усложнените комедиини връзки и отношения.

Да отидем по-нататък. Сред четирислойната успоредница от „сватбени ситуации“ три от тях (на женешите се Радка и Славчо, на отдавна вече женените Съби и Мария и на първия Събев брак) са реални — те и като начин на изображение в комедията се отличават с по-силно изразена битова правдоподобност. Четвъртата, Михалювата линия обаче е нафантазирана, нереална. Неговата сватба е мнима сватба, тя съществува само във въображението му.

Въпреки това комедията, възстановявайки действителния сватбен цикъл, най-пълнокръвно, в качеството на най-активна и „художествено осезаема“ реалност изтегля именно нафантазираната Михалюва линия. Реалният обред се оказва разигран и онагледен главно чрез нереалната, изградена от смахнати видения за любов и сватби, „антиреалност“. Останалите три достоверни линии потъват като фон около нея — по-скоро да доизяснят с контраста си нейната житейска несъстоятелност.

Този конструктивен парадокс отново ни поставя пред типична за народно-смеховото действие схема, при това щедро подхранена от сватбенообредната образност и атмосфера. Същевременно той конструира и жанрови принципи, имащи основно значение за раждането на комедията.

Нека само за миг си представим, че от „Михал“ е отпаднала именно Михалювата линия. Комедия пак ще има, пародия пак ще има (и то твърде правдоподобни) — между щастливите в любовта си младоженци и нещастните в брака си съпрузи. Само че това биха били еднолинейно насочени смях и пародия, свързани с бита, а не с битието. Смях и пародия, в които би натежала едната страна — на „не“-то, на отрицанието, на деградиращите и посивяващи света интонации на остаряването. Пак уж „сватбени“ смях и пародия, само че запрели примерно някъде докъм елегично-ироничните интонации, припаявани на сватбения обред при влизането на момата в момковия двор с думите:

да знаи мома, да знаи,
да знаи, да са ни жени,

но без енергията да извървят докрай пелия сватбен цикъл, да обемат цялата му обредна формула ведно със законния ѝ върховен финал—всеобщата сватбарска трапеза и веселие в чест на всеилиното зачатие, на победилата оплодена невеста.

Затова пък тъкмо Михал и Михалювата линия в това отношение никой за нищо на света не може да запре. Воден от неударжимото си женитбено въображение и от хитростите на глумящите се около му съселани, той докрай преминава през всички сватбенообредни стъпала — само че в „смехово-преобрънат“ план. Той също ги пародира, но посредством разхлабените и много по-волни, чужди на властта на „очевидното“ и на „познатото“ връзки на своето влюбено и смахнато, лъчезарно съзнание. Благодарение на това официалният сватбен ред под неговото въздействие се превръща във всеобща, пълна със смях и шег, с радост и надежди сватбена игра. Михалювата пародия „преобръща“ но не руши, тя не конфликтна със сватбения свят, а само го организира по новому, весело-ексцентрично. Т. е. тя го „удвоява“ по законите на самия празник, по законите на народното оптимистично светоотношение.

Този пародиен принцип в един най-общ план съответствува на т. нар. въз фолклора „ритуален смях“, който „срамослови“ и „кошунства“ над обрета, но не за да го опровергае, а за да възстанови притеснената му от ритуалната строгост витална сила. В нашия случай по-точно става дума за празничното кошунство над сватбения цикъл, което се върши от страна на празнуващите сватбари. *Михалювата линия—това в същност е сватбарската линия в комедията.* Пак узаконения от традицията сватбен свят — само че празнично-смехово пречупен през погледа и чувствителността на най-колоритната и безпародийна фигура в сватбения цикъл — фигурата на сватбара; през глумите и шегобийството, през волнодумството и разпуснатостта на играещото и празнуващото силите на битието многолюдие; през изобилието и щедрия смях на сватбения пир („Три дни яли и пили — и аз бях там, и аз ядох и пих“).

Така в комедията чрез Михал в художествено-редуциран вид виждаме възпроизведена традицията на смеховото обредно действие — действието, откъдето тръгват корените на всяка комедийна култура, откъдето започва животът си и нашата комедия. Михалювата линия е първото разиграно у нас същинско театрално комедийно действие. Върху сцената ни е конструиран принципът на комедийното преобръщане и комическото несъответствие, които в същност са душата, двигателният мотор на движението в комедийния жанр. От друга страна, тази линия подготвя бъдещото ни художествено съзнание и за изненадите на веселия алогизъм и комическата случайност, без които весело-относителният свят на комедийната литература е немислим.

Нещата обаче не спират и дотук. „Михал Мишкоед“ и по отношение на конфликтната си проблематика, а това значи и тематично-идейните си решения, също ни отвежда към традицията на обредно-зрелищните игри.

Къде е основният конфликтен център, около който се събира тук комедийното напрежение? Както във всяко народносмехово действие и тук това е откритата взаимонетърпимост и вечна борба между „младо и старо“, „деградиращо и възходящо“, „раждащо и умиращо“. В комедийката това е съвсем натурално онагледено чрез двата основни конфликтни възела, около които се разиграва сватбената игра. Първият, това е главният герой—старият, грозният, гърбавият, сополив, напикаващ се и прочие смахнат Михал, който обаче иска да се жени за хубавата и млада Радка, но на нея, разбира се, и през ум не ѝ минава за това, а се жени за хубавия, млад и здрав Славчо. Вторият, това е Радкината мащеха — старата, сбръчкана, грозна, зла и ялова Мария, която обаче иска да роди свое дете, но от мъж, който сам вече ѝ отказва зачатие, защото е загубил оплождащата си сила. Разбира се, старите герои пречат на младите да се оженят и предизвикват весели недоразумения и в поставения вече в ход сватбен

пикъл. Сватбената логика обаче е неотменима. И накрая младите Радка и Славчо се женят, а старите са отстранени, Михал е набит, а Мария пратена на лечебни бани. Ето я по този начин докрай извървяна конфликтната схема, върху която се крепи всеки сватбен обред и сватбарският патос. Нещо повече — върху тази конфликтна схема са организирани и много от най-важните обредни разигравания у нас — както е примерно с кукерските игри или с почти всички нашенски пролетни разигравания.

Между другото тази конфликтна схема тепърва ще има да играе много голяма роля в цялата ни драматургическа литература — ще я срещаме сложно преобразена в битови, психологически или социални аспекти, пречупвана през нови обществени или индивидуални обстоятелства, трансформирана както по посока на комедията, така и на драмата ни, от нея ще тръгне и такъв силен клон в драматическата ни литература като семейно-битовата проблематика. За сега обаче при „Михал“ тя е във все още сравнително натуралния си вид, пажейки много от изначалните си, първични внушения и това е, което я прави особено интересна за нашите наблюдения. Примерно тук качествата „млад—стар“, „живен—изчерпан“, „раждащ—безплоден“ са приложени все още със силата на всеизчерпващи същността на героя характеристики и никакви други жизнени мотивации не играят роля за съдбата и поведението им.

В логиката на тази схема върви и подредбата на преките идейни внушения в комедията. Натрапчиви поуки тук никой на никого не дава. Критерият, според който се разполага и съди действието, се оказва единствено критерият на естествено, на природно-нормалното — и в никакъв случай на някакви вторични, примерно морални съображения. По начало моралистичните критерии принадлежат на следващия, новохудожествения етап в културата ни. „Михал“ отстоява по-силно все още принципа на съобразността, отколкото на моралността — и това е най-красноречивото доказателство за неговата културно-естетическа принадлежност. Речем ли примерно да погледнем с днешни очи на Михал, той в никакъв случай не би се оказал само достоен за осмиване персонаж. Михал обича своята Радка с такава нежна и всеотдайна страст и пилее пари в името на тази имажинерна любов с такава артистична и безкористна щедрост, щото една по-късна, вече моралистична гледна точка би го видяла не само в положителна, но дори в трагична светлина. В комедийката обаче той е весело, макар и незлобиво посрамен, даже набит без съжаление — просто защото е природо-несъобразен, стар и смахнат. Нещо подобно можем да видим и при Радкината мащеха Мария. В нейната съпротива срещу старостта и женското безплодие, в заклинателното ѝ неистовство към силите на зачатието (примерно купува люлка люлее в нея незаченатото си дете, купува пелени, наема дойка, изобщо впряга, пак в духа на народните вярвания, цялата заклинателна сила на вещите) едно по-късно моралистично съзнание също би открило нещо дълбоко витално и мощно като човешка воля и непременно най-малкото би и поднесло своето съчувствено признание. Тук обаче тя е също жизненонесъобразна, тя е стара и изчерпана — затова ще бъде недвусмислено осмяна и без сантиментално раздвоение изолирана от сватбеното действие.

Разбира се, наред с това в „Михал“ забелязваме вече да се появяват и първите опити за преосмисляне на човешките прояви в духа на новите умонастроения на възрожденската ни епоха. Примерно Радка храбро и с изненадваща решимост за действие ще разсъждава върху правото на младите сами да правят своя брачен избор, а не сяпа да се подчиняват на родителската власт. Подобен характер имат и разбиранията на доктора за медицината като дело на просветения разум. Тук-таме вече могат да се видят бледите признаци и на една начална социална характеристика при отделни герои. Но тези и други сродни „нововъведения“ още нямат структурно организираща сила, те не предо-

пределят ситуации, не изграждат действени ходове, те не формулират човешки типове и отношения. Тук те са засега само разсъдъчно изложени тезиси-разсъждения, инкрустирани в монолитната сплав на обредно-фолклорната традиция, чиято естетическа продуктивност изцяло изгражда „Михал“. По-скоро впечатляващи са удивителният такт и чувството за мярка, с които е намерено тяхното естествено врязване в общата логика на произведението. Зашто Радкината защита на естествените склонности на сърцето, както и докторовите разсъждения за разумната, съобразена с човешкото тяло медицина тук прозвучават колкото като идеи от настъпващото ново време на Просвещението у нас, толкова и като вторични вариации на народно-патриархалното преклонение пред природосъобразното. Т. е. в случая разчита се колкото на новостта, толкова и на родствеността. „Михал“ не прави болезнен разрез в привычното съзнание на своята публика, а само с мъдра и светла предупредителност ѝ подава първите знаци за настъпващи промени в собствените ѝ ценности.

Наред с изградената поредица от основополагащи за една комедийна структура сродства между „Михал“ и празнично-смеховата тъкан на сватбения цикъл в комедията съществуват и немалък брой вече по-частични общи мотиви, свързани предимно с отделни черти на даден герой или на по-второстепенни ситуации. За пример ще посоча предимно такива, които демонстрират отбелязаната по-горе възприемчивост на обряда към влияния и заемки от други обредно-празнични форми, народни обичаи, бит и нрави. Така например в комедията почти равностойно с темата за вечната борба между „младо“ и „старо“, „изчерпано“ и „раждащо“ присъствува и мотивът за „Михал“ — т. е. за „смахнатия“, за „вечния Мунчо“, за „оня, дето гони облаците“ и с който всички на село си правят шега. Това е една от неизменните и любими фигури по нашите селски мегдани и чаршии, по панаири и празници, с която е свързан веселият живот на селището, селският Мунчо е неизменен гост и на всяка нашенска сватбена трапеза. От гледна точка на фолклорната му естетизация този тип носи ярките черти на народната гротеска, но с празнично-светъл отпечатък, доколкото неговата смачнатост е безобидна, живителна пародия на възприетия ред и обичайни връзки сред заобикалящите го и носи оттенъка на чистосърдечност и простодушие. От такъв характер е тук и безумието на Михал. Интересно е още и далечното асоцииране на този образ с дарбите и действията на някогашните, бродили по земите ни селски „актьори“-смешници. Когато Михал изрежда за пред Радка своите ергенски дарби, между другото научаваме, че той „умее да мечи като котка“, „да пее като петел“, „да ходи като мечка“, „да свири“, бил „голям хоратаджия“ и „разсмивал всички“ — и с това в същност прави изчерпателен каталог на артистичните умения и репертоар на някогашните „скомрахи“, незваните и несретни български селски „комедиаши“, които също винаги са били охотно канени за сватбените празненства. Подобно наслагване на фолклорни мотиви намираме и при Мария — примерно това са тъй типичните за словесния ни фолклор теми за „злата жена и кроткия мъж“, за вдовството, за майката-машеха. Но най-силно, с почти натурална яркост при нея izbива родството ѝ с фигурата на „бабата“ от кукерските дружини — бабата, която иска да роди, но не може, краде чуждо дете, бяга с него и го крие, пада и накрая я набиват. И в този остър гротесков контраст усещаме да бликва голямата народна тема за вечната съпротива на жената, на женската утроба никога да не пресъхне, „никога да не бъде завършена“. Само върху тази първооснова можем да разчетем първичната стихия и комическа абсурдност, които изпълват този образ и който въпреки сюжетното му разгъване сред конкретно битова ситуация го държат далечно над всяка битова буквалност. Все в същата логика са примерно още: пародийното коронясване на Михал с келявия фес и развенчаването му с весел бой в края на комедията — действия, които идват от дионисиевските и ку-

керските игри по нашите земи; самият акт на веселия празничен бой — едно оздравяващо и смехово-възмездяващо в обредната естетика средство, което присъствува в почти всичките ни весели, пролетни и зимни, народни разигравания; образът на доктора — една традиционна за обредните, особено за кукерските ни игри фигура; образите на влюбените младоженци — сякаш измъкнати направо от песенния ни любовен фолклор; и не на последно място, разбира се, характерът на самото смехово слово — жизнено и сочно, пиперливо и остро, пълно с двусмислици и витална енергия, сякаш направо взето от устата на селските шегобийци по мегдани и чаршии, по седянки и трапези, слово, което по своята организация и образно-смыслова енергия пряко ни води към пародийно-смеховите пластове на народната реч (смешни приказки, народни анекдоти, наддумвания на селските хитроумци, словесни обредни игри и др.).

Изреждането и разплитането на подобни връзки и асоциации би могло да продължи още дълго — тъй органично и цялостно, а не чрез далечни докосвания и опосредствувани реминисценции живее „Михал“ в системата на народно-фолклорната култура. Но, струва ми се, че даже и в този най-общ вид казаното дотук вече чертае контура на една по-различна гледна точка към комедията и ако не друго, поне дава гласъка на съмнението към досегашните ни пренебрежителни съждения за нея.

И все пак, за да заключим, налага се да повдигнем още един, бих казала, малко шекотлив въпрос — въпроса за авторството на „Михал“. Добре известен факт е, че „Михал“ е не оригинално, а само побългарено от Сава Доброплодни произведение. Последните проучвания окончателно уточниха и първоизточника на това побългаряване — не сръбска комедия, както се е предполагало дълго време, а гръцката комедия „О Лепрентис“ на Михаил Хурмузис (автор от критски произход, роден в Цариград през 1801 г.).⁸ Не подронва ли в някаква степен този факт опита да докажем, че „Михал“ е произведение, което се опира както на твърде автентичния спомен за зрелищно-игровите, обредно-митологически традиции у нас, така и на органично присъщата им предразположеност към художествено, театрално-драматургическо „възпроизводство“?

Този факт е свидетелство за мъчните пътища, чрез които ускореното ни културноисторическо развитие търси пролуки през времето и пространството, за да решава многобройните си проблеми. Но съдържателно, по същество той не опровергава казаното по-горе. Какви най-общии съображения могат да се изложат в този план?

1. Когато става дума за народномитологическа, зрелищноигрова традиция, за народни обреди, обичаи, нрави и възгледи и още повече за техните празнично-смехови пластове (най-динамичните, неконсервативните, предразположени към взаимопроникващи влияния), не е правдоподобно от никаква гледна точка да съдим за тях само тясно регионално и да забравяме тяхното многовековно сложно натрупване и формиране в резултат на срещането и взаимонаследяването на опита на различни етнически и цивилизационни общности, населявали нашите земи. В този смисъл в един най-общ план тези традиции не са и не могат да бъдат само нашенски уникати. Така стои примерно въпросът със сватбения ни цикъл, имащ сходна схема в нашия и в гръцкия народен живот, както впрочем стои въпросът и с други народни разигравания по нашите земи.

2. Горното положение в никакъв случай не изравнява докрай явленията и не ги лишава от постепенно съзряващите вътре в тях специфичнонационални отлики. Тук вече влиза в действие помощната роля на „побългаряването“.

⁸ Първи Стефан Каракостов приведе безспорни доказателства за това, съпоставяйки текстовете от двете произведения в книгата си „Български театър. Средновековие. Ренесанс. Просвещение“.

Какъв характер носят промените, внесени от Доброплодни? В случая няма да назовавам конкретните отлики, съществуващи между двата текста, а само ще отбележа посоката, в която са направени. Освен задължителното при подобни случаи побългаряване на имена, прозвища, названия на местности и др. в българския вариант още личат: а) издърпването на комическата действителност по-назад, към един по-категорично изразен селско патриархален свят, с характеристиките за него бит, манталитет, чувствителност — за сметка на определено „градската“ атмосфера и обстоятелства в гръцкия първоизточник; б) туширане на редица непристойности в комедийното действие, приемливи за по-голямата освободеност на нравите на гръцкия живот, но непривични за по-притеснения и свенлив нрав на българина. Тази отлика има отношение не само към по-късните модерни форми на живот у двата народа, но и към традиционните им обредни формации; в) засилване на елементите на зрелищноигровото изразяване за сметка на литературното овладяване на ситуацияите. Или, както се вижда, и в трите тенденции личи стремежът към възвръщане на произведението към битието на тогавашния, почти изцяло още потопен в своята фолклорна култура поробен българин.

Небезинтересен е още и фактът, че промените са постигнати предимно на словесно-диалогично равнище, докато действено-игровата структура, именно тази, която идва от лоното на игри и обреди и се трансформира в комедийно действие, е оставена непокътната. Видимо тя е удовлетворявала необходимите за момента изказ и значения.

3. В тази статия, разбира се, няма да съдим културноисторическата стойност и място на оригиналната пиеса на Хурмузис за гръцкия театър и драматургия през XIX в. Всеки случай обаче ясно е, че става дума за едно произведение, идващо от съседна нам национална култура с относително по-органичен ход на своята еволюция, със съхранени могъщи образци в традицията си, с повече свободни полета за осъществяване на еволюционно-трансформационните си процеси и културни връзки със света. Поради това и ферментите на тези трансформации присъствуват в нея по-изразено, показват по-голяма богата продуктивност, механизмите им на реализация са по-изпробвани и уточнени. Подобни преимущества несъмнено е притежавала за нас и непретенциозната комедийка на Хурмузис.

При относителната сродност или поне близост, от една страна, на обредно-празничния комплекс, разработен и поддържан от населението по нашите земи, и при неизбежността, от друга страна, на ускореното ни художествено развитие, тази комедийка навреме и с подкупващ артистизъм е предложила на неродените ни още театър и драма точно това, от което са имали остра нужда — изработени и синтезирани през времето, междинните форми на прехода от фолклорно-колективно към художествено-индивидуално театрално изразяване. Това е решило и нейната извънредна съдба в нашия културен живот — да сложи началото на новия тетър.

Ето защо принципът на побългаряването не компрометира предложения възглед върху „Михал Мишкоед“, само доуточнява координатите му, а може би по особен, вторичен начин още по-силно го потвърждава.

Действително Сава Доброплодни е нямал гения да сътвори сам творбата, която на самотитна почва и с един замах да извърши оня грандиозен скок, който сме преживели в августовския ден на 1856 г. Но Доброплодни е имал гениялния усет накъде и как да посегне, с какво и как да започне. И то тъй, че хем скокът да е скок, хем усещането за ограниченост да не бъде наранено. И днес е трудно да отсъдим дали това не е било също толкова значим духовен акт, колкото и оригиналното раждане на една творба. Особено пък като си

дадем сметка, че същия този скок класически развиващите се европейски култури са подготвяли и извършвали в течение на векове.

Така или иначе, побългарен или не, „Михал Мишкоед“ по дух и съдържание е безвъзвратно български. Това може би най-хубаво е избило в думите на Никола Начов, един от най-проницателните ни народоведа, който пише в своите спомени: „Първата оригинална българска пиеса е комедията „Михал“ от Доброплодни. Сигурно тя е била преработка от сръбски“⁹, и нито за миг не се запъва пред външно нелогичното съчетание на понятия като „оригинална“ и „преработка“. И го прави не от книжовно невежество, а от безпогрешното си чувство към всичко, което е народностно ценно. Прави го от безпогрешното си усещане именно за „родствеността“, за „принадлежността“, за „съответността“ на „Михал“ към тогавашния културноисторически момент, към съдбата на българския народен театър, към движението на народната ни културна традиция.

Предложеният възглед върху „Михал Мишкоед“ не само осветява по нов начин света на самата комедия, нейната значна обемност и неповяхващо естетическо очарование. Този прочит дава ключ и към крайно интензивните ѝ връзки с нашия възрожденски зрител — с „Михал“ не само започва историята на българския театър, но той е от най-играните и обичани пиеси през нашето Възраждане, с неговото сценично представяне се свързват едни от най-съществените, с принципно значение за тогавашното ни театрално дело факти. Същевременно този прочит ни води и към друга, по-ограничена подредба в историческата логика на театралното ни развитие въобще.

Но това са вече въпроси от друго изследване.

⁹ Никола Начов. Калофер в миналото, с. 67.