

НЯКОИ ПРОБЛЕМИ НА КОМИЧНОТО И ВЪЗРОЖДЕНСКАТА НИ ПРОЗА

Кирил Топалов

Подобно на човека на старата възраждаща се Европа българинът в епохата на своя ренесанс също не можеше без сърдечния или жлъчния смях, без иронията на незлобливия хумор или гневния сарказъм на безпощадната сатира. И ако в духовната характеристика на нашето ускорено развитие има — погледнато типологически — някои черти, изцяло повтарящи черти от духовната физиономия на Западноевропейския ренесанс, безспорно катарзисният смях е една от тях.

Ще бъде погрешно — разбира се, ако смятаме, че едва XIX в., векът на нашето възраждане, е отрицил хумористичната и сатиричната стихия на националния ни дух. През петте робски века, а и не само през тях българинът се е научил да бъде ироничен и дори саркастичен — хапливият език е бил важно и трайно оръжие в борбата му не само срещу другите, срещу политически, духовни или социални потисници, но и срещу себе си, срещу неусетната бяла смърт на националното и етично обезличаване. Разгърнете който и да е фолклорен сборник и непременно ще ви покори умението на народния разказвач или певец да открие комичната ситуация и да ви накара да се посмеете с Настрадайн Ходжа или надутия грък, с алчния чорбаджия или лицемерния поп, с подмладения дядо или мързеливата булка. . . . Формираният векове сатиричен талант на българина намери през Възраждането само истинска възможност за цялостна, мощна и категорична изява. Просто беше дошло времето българинът да се раздели със своето настояще и да му се посмее, както трябва.

Запознаването с фолклорното хумористично и сатирично творчество прави в голяма степен безпредметни и споровете за ролята на чуждите влияния в създаването на възрожденската ни сатира. Не Херцен, Гогол или Глеб Успенски направиха Ботев, Каравелов и Славейков сатирици, въпреки че образците на руската художествена и публицистична сатирична мисъл не са без значение за нашите писатели. Както изтъква и сам Ботев в „Наместо програма“, омразата на българина към чорбаджии и духовенство е по-дълбока и по-вехта дори от омразата към турчина и нищо по-естествено от това попът, чорбаджията и агата, а наред с тях и продажният журналист като ново явление на епохата да намерят мястото си в сатиричния паноптикум на възрожденската проза. А формата е просто стил на епохата — тя не би и могла да се осъществи в друго освен в хапливата ирония, в избличителния хумор или в гневния, безпощаден сарказъм. Твърде български, подчертано национален е патосът на възрожденската ни сатира и малко е да се каже, че това е най-голямото ѝ преимущество: това е единственото и най-важно условие за нейната жизненост и боеспособност, за естетическата ѝ пълноценност.

За сатиричен жанр в нашата възрожденска литература едва ли бихме могли да говорим въпреки зачестилите напоследък мнения, че сатирата трябва да се отдели като самостоятелен жанр наред с лириката, епоса и драмата. По-правилно е да говорим за сатирата като изобразителен принцип в лириката, епоса и драмата, въпреки че понякога тя се превръща привидно и в нещо повече от изобразителен принцип — в структуроорганизиращата естетическа доминантна, създаваща наистина илюзията за жанрова диференцираност и определеност. В измамността на тази илюзия ни убеждава не само фактът, че ако ѝ се поддадем, трудно бихме обяснили мястото на редица хумористични и сатирични моменти в произведения по принцип несатирични (каквито са например мемоарите). Възниква и едно друго, по-сериозно съображение. Ако обявим за отделен жанр сатирата, която има за цел да бичува, предизвиквайки смях, то би трябвало по силата на тази логика да направим същото и с трагедията, която има за цел да възвисява, предизвиквайки скръб. Комичното и трагичното са категории от еднакъв естетически ранг (въпреки че, както е известно, е отдавано, а някои и сега отдават неправилно приоритет на трагичното), освен това изцяло трагични произведения или такива, в които има трагични моменти, са не по-малко от ония, които в същото отношение бихме нарекли изцяло сатирични или със сатирични моменти. Но да се доверяваме на подобен определител — комично и трагично — при характеризиране на литературен жанр, претендиращ за съизмеримост с естетическата величина на лириката, епоса и драмата, е твърде рисковано и неубедително, затова в настоящата статия възрожденската сатира се взема не като литературен жанр, а като изобразителен принцип.

В дълбоката същност на комичното е заложена критичността. А самата критичност е двупосочна — критичност към другите и критичност към себе си. Еднакво откровено разказвах аз и за другите, и за себе си⁴ — изповядва Русо в своята автобиография и в тези думи можем да съзрем една важна черта на духовната характеристика не само на просветителската, но и на възрожденската епоха — духовната широта на новия човек, осъзнал своята сила и затова нелицемърно признаващ своите недостатъци. Разглеждайки въпроса за комичното в този аспект, ние се натъкваме и на определена зависимост между литературните жанрове и типа връзка „писател — сатирически адресат“. В мемоарната литература (преди всичко в автобиографиите) обект на комическата ирония формално е личността на самия автор. В публицистичната сатира писателят и сатирическият адресат не съвпадат, те са крайно противоположни, но и тук, както и в мемоарната литература естетическата фикция най-често не съществува — предмет на сатирическо изобличение са действителни, познати лица и действия. За разлика от мемоарната литература и публицистичната сатира в белетристиката корелацията „автор — сатирически адресат“ е изградена на съвсем друг принцип: единият елемент от тази връзка — авторът — формално е изключен. Неговото присъствие е шифровано в цялата творба — на първо място в отношението към онова, което се осмива, — но външно той отсъства, в създадената художествена фикция за него няма място. Различията между тези три типа връзка обуславят в голяма степен и спецификата, своеобразието на сатиричното изображение във възрожденската мемоарна литература, сатирична публицистика и белетристика. Това своеобразие е въплътено в спецификата на литературния образ и в различните нюанси на комичното: в мемоарите то се осъществява чрез хумора и самоиронията, в публицистичната сатира — главно чрез язвителната „директна“ сатира и публицистичния образ-тип, а в белетристиката — чрез богатството на всички възможни белетристични и публицистични — отгънци на комичното, чийто носител може да бъде само художественият образ. От друга страна, както ще видим по-нататък,

и мемоарната, и публицистичната, и белетристичната сатира остават свързани — разбира се, всяка по специфичен, неповторим начин — с неотразимия публицистично-сатиричен патос на времето.

* * *

Характерно за ренесансовата душевност е осъзнаването на вековната заблуда за зависимостта на човека от тъмни, неведоми и непреодолими божествени сили. Това е един психологически феномен с огромно значение. Пребродил опитом вътрешния си мрак, човекът на Възраждането достига изведнъж до ослепителната светлина на най-простата и най-великата мисъл: всичко в този свят — и добро, и зло — е от човека и за човека, съдбите на хората са не другаде, а в „ръцете човешки“. И ако средновековният човек приемаше — поне привидно — нещастията си с примирение, тълкувайки ги като израз на божия промисъл, то човекът на новото време, дори да е служител на черквата, като Софроний Врачански, има съвсем друго мнение за тях. Не е случайно, че в автобиографията на Софроний обект на тънък присмех са тъкмо страдания и смъртни прекеждия. Начинът на реагиране на страданията е важен характеризиращ белег на ренесансовата душевност. Току-що прогледалият възрожденски човек е още далеч — поне на практика — от начина на реакция на революционера, но за него е достатъчно и това, че е осъзнал причините на нещастията си. Затова той може и да си позволи да се посмее на своята страхливост, на отчаяните си опити да се спаси чрез дребни плутовски хитрости. Цялата автобиография на Софроний е изпъстрена с прекеждия и страдания, в които описания се примесват живите тръпки на изживения страх с тънката самоирония на мъдреца, който като своя съвременник Русо умее да разказва еднакво правдиво и за другите, и за себе си. Забележително е при това, че Софроний привидно е по-склонен да осмива себе си, отколкото другите. Рядко ще се промъкнат иронични забележки за други хора, като например известната фраза за завиждащите му неграмотни попове: „Понеже то ест вещь природна: учен человек ученнаго люби, и прост простаго, и пиан пианнаго.“ Навсякъде погледът е обърнат привидно към себе си, към собствените изживявания и затова изглежда, че носител на комичното е самият автор. Това пък от своя страна определя и най-вероятния нюанс на комичното — хумора и самоиронията.

Но измамна, макар и понякога убедително подвеждаща, е илюзията, че мемоаристът — бил той Софроний, Славейков или някой друг — просто е решил да се посмее над себе си и да ни позабавлява с патилата и страховете си. За внимателния читател двудстието на неговата самоирония е очевидно и безспорно. Не подлежи на съмнение искреното желание на възрожденския мемоарист да се самонаблюдава, да се разкрие с доверие пред своя читател. Възхищава ни ренесансовата му откровеност, но все пак тя би била безплодна, ако не носеше по-дълбок социален заряд, ако си оставаше само откровеност заради самата откровеност. Възрожденският мемоарист възбужда у нас нещо повече от интерес към живота и страданията си. Той ни приобщава и към голямата си тревога за своето време чрез своята изповед, в която самоиронията в крайна сметка се превръща в ирония, в присъда не толкова над собствената човешка слабост, колкото над човешкото несъвършенство изобщо, над обусловената от него социална несправедливост. Смеейки се над себе си, възрожденският мемоарист в същност иронизира ония обществени и политически сили, които са го направили смешен. Това е може би най-своеобразният тип възрожденска сатира, присъща в най-голяма степен тъкмо на тази епоха, едно от най-важните оръжия на която е сатиричното изобличение и чието главно духовно съдържание е освобождението на личността. Едва отърсила собствените духовни окови, тази личност се превръща не само в защитник на себе си и на другите, но и в обвинител. Спецификата на сатиричния изобли-

чителен патос на възрожденската мемоарна литература е заключена тъкмо в тази своеобразна двуплановост — обект на авторската ирония е привидно, формално самият автор, а в действителност — тъмните сили, ретроградността на времето,

Майсторски изразена и трудно уловима е тази ирония в „Житие и страдания грешнаго Софрония“. Долавяме я по-скоро като подтекст, защото е зашифрована в самоиронията на драматични преживявания и ситуации, предадени сбито, лапидарно и често привидно описателно. Софроний обикновено описва случилото се с няколко думи и уж разказва все за смъртни премеждия, а винаги успява да „разговари“ случката от естествения ужас пред реално грозящата смърт и да ѝ придаде комичен оттенък. Най-характерен и интересен в това отношение е епизодът с бесенето му. Като свещеник в Карнобатско той венчава една девойка, за която всички в околността знаят, че е харесана от местния татарски султан; възпиран от първата си жена, султанът нито се омъжва за нея, нито пък години наред ѝ дава позволение да се омъжи. Наскоро след венчавката, пътувайки по селата, поп Стойко среща за зла чест същия този султан и между тях се повежда кратък разговор: „А он мя попита: „ — Ти ли си на тия села поп?“ И аз отговорих: „Аз есм раб ваш.“ А он ме рече: „ — Ти ли венча Кованджиюва дщера на Карнобат?“ Отговорих: „ — Аз есм человек чуждинец, наскоро приидох и не зная коя ест Кованджиюва дщера.“ А он тои час вдигна пушка своя и удари мя сас тепеджику два путу по плящима моима. После извади пищол на мене, а аз като бях близу до него, фатих му пищолу. А он привика на человека своего: „ — Скоро даи въже да убеса того пезвенка!“¹ За читателя вече е ясно — предстои борба за спасяване на живота и надлъгване, в което татаринът ще бъде победен. Оръжието на единия е силата, а на другия — хитростта: „Аз есм раб ваш“ — извърта още с първата реплика поп Стойко с лукавата надежда хем да избегне прекия отговор, хем да поласкае господарското самолюбие на султана и да облекчи участта си. До края на епизода и на този словесен двубой между глупостта и лукавството, чиято кулминация е абсурдното заклеване на християнския свещеник в турския бог, по неповторим начин се преплитат самоирония и ирония, чувство за малоценност и чувство на превъзходство.

Двуострата самоирония и верният усет за драматичното са помогнали на Софроний да изпъстри цялата си автобиография с подобни епизоди. Пестелив в изразните си средства, обикновено той предпочита да загатне комизма с някой характерен детайл, особено когато разказва за патилата си вече като владика. За да се спаси от турци и татари, той се преоблича ту като доктор „сас зелен калпак“, ту като пашов татарин с увита с шал глава и камшик в ръка, ту като „язаджи [писар] Стоян“ с влашка качула, а веднъж почти месец се крие в един турски харем. Той избягва дългите описания, предоставяйки на читателското въображение да открие скрития, дълбокия комизъм на ситуацията. Битовите детайли само загатват, насочват към истинския, трагичния комизъм, породен от парадокса, че един епископ, за да спаси живота си, се превръща в плутовски герой в самия край на просвещенския век.

Същата едва доловима горчива самоирония се излъчва и от цялата автобиография на П. Р. Славейков. В едно време, когато за българския народ учителят е нужен повече от всичко друго, той, младият енгусиизиран даскал, скита от село на село и от град на град, преследван от гръцка злоба и чорбаджийско невежество. „Че много искаш ти — му заявяват чорбаджиите от с. Михалци. — Ний за цяло лято. . . плащаме на гуйдарю да ни пасе гуетда и па ни му даваме повек от дестя грошое, ем дя ѝ то да си гуйдар, а дя ѝ да си даскал: гуйдарю цял ден оди да се пиче пу слыщиту, тича подир гуетда, дъждо гу иди поняуга, а ти жа седши у килеята на сянка, няма дъж, няма вятър. . .“² Бродейки по същите места, по

¹ Софроний Врачански. Избрани творения. С., 1946. с. 133.

² П. Р. Славейков. Съчинения, Т. III. С., БАН, 1969. с. 16.

които е протекла и мартирологията на Софроний, той преживява половин век след него подобни страдания и попада в не по-малко трагикомични ситуации. Като своя предшественик умее и да ги разказва правдиво, духовито и пестеливо, разкривайки комичното в кратък епизод или просто някакъв детайл — достатъчно е да си припомним как се укрива от търсещите го сеимени, увит от сватбарите в една рогозка в ъгъла, или как пристига в Плевен яхнал магарето и размахал ндин крак обут и един бос. . . Но и той подобно на Софроний умее да се надсмее привидно над себе си, а в крайна сметка — над една далеч не комична действителност и да превърне самоиронията в ирония, в присъда.

* * *

Всички епохи на бурни социални и политически сътресения създадоха и своя публицистична сатира като едно от най-мощните и най-ефектни идеологически оръжия в борбата със старото. Своя връх нашата възрожденска публицистична сатира достигна във фейлетоните на Христо Ботев и Любен Каравелов, по-голямата част от които са обединени в известната рубрика на в. „Свобода“ и „Независимост“ „Знаеш ли ти кои сме?“, а някои Ботеви фелетони са отпечатани в неговите вестници. Въпросът за авторството на фейлетоните от „Знаеш ли ти кои сме?“ е спорен,¹ но тъй като тук ни занимава чисто теоретичен проблем, ние се абстрахираме от него.

Спецификата на публицистичната сатира е заложена преди всичко във възможността ѝ за „директно“ сатирично внушение, за най-пряко и най-бързо осъществяване на връзката „автор — сатиричен адресат“. Авторът осмива действителни лица и събития, той е „потопен“ цял в протичащото настояще и ако не напише фейлетона днес, утре може би ще бъде вече късно. Това е една от причините, поради които той създава не характер, а публицистичен тип. Другата — и по-важна — причина е, че публицистично-сатиричният тип притежава по-голяма потенциална способност за пряко сатирично въздействие поради по-пряката си връзка с конкретни и съвременни лица и събития и по-широките възможности за сатирическа хиперболизация. Задължителните за белетристиката и мемоарната литература граници на достоверност тук са извънредно подвижни и това обуславя създаването на щедрата, причудливата художествено-публицистична образност на публицистичната сатира.

Извънредно пъстра е галерията сатирични типове, намерили място във фейлетоните на Ботев и Каравелов. До типа бездарен литератор се нарежда типът продажен журналист; до типа турски шпионин — типът чорбаджия родоотстъпник; до типа гръцки духовник — типът български калугер; до типа букурещки нотабил — типът порумънчен „патриот“ и т. н. Повечето от тези типове си имат и постоянни, характерни представители: представители на типа бездарен литератор в преценката на Ботев и Каравелов са най-често Оджаков, Пишурка, Груев, Михайловски, Стоянов; на продажния журналист — Балабанов и Найденов; на шпионина — Генович и Арнаудов; на чорбаджията родоотстъпник — Х. Иванчо Пенчович; на порумънчения „патриот“ — Ив. Касабов и др. Обект на непрекъснато и изобретателно сатирическо изобличение, тези действително съществували личности заживяват във фейлетоните преди всичко като публицистични типове, представители на определена класа или група. Разбира се, това не означава, че са превърнати в абстракции, в безжизнени марионетки, напълно лишени от свои индивидуални черти. Тяхната социална типова детерми-

¹ Подобен преглед на мненията по този въпрос вж. в изследването на Цв. Унджиева „Любен Каравелов, белетрист и фейлетонист“. С., НИ, 1968. с. 105—112. Тук, както и в книгата на Ст. Таринска „Прозата на Христо Ботев“. С., НИ, 1966, са осветлени редица важни, основни проблеми на Каравеловото и Ботевото фейлетонно творчество.

нираност е само доминираща, но не и изчерпваща характеристика. В същност един от най-интересните проблеми тук е изясняването тъкмо на това съотношение индивидуален тип — социална типична група, откриването на принципите на примиряване или противопоставяне на двата подхода — художествен, „белетристичен“ и публицистичен — при създаването на фейлетонния образ-тип.

Един от обикнатите похвати при характеризирането на сатиричния образ-тип е общата, така да се каже, „родова“ характеристика на типа, изчерпваща се обикновено с иронично генерализиране на негативни качества: „Всеки един мастир изисква от своите обитатели следните достойнства: 1) тия са длъжни да бъдат дебели, мазни, кръгли, светлолици и елеопомазаници; 2) тия трябва да преминуват мирен, спокоен и сънлив, т. е. овчи или телешки живот; 3) тия са длъжни да оставят „отца своего и матер свою и да прилепятя к пенезям своим“; 4) тия не трябва да имат ни народолюбие, ни човеколюбие, ни „отцелюбие“, ни вяра, ни закон; 5) тие трябва да имат безмерно честолюбие, ситно самолюбие, лицемерие и безхарактерност“ (фейлетон № 63).¹ В други случаи по подобен начин се характеризират повече типове наведнъж (№ 41, 51, 73, 74 и др.). Понякога след подобна „родова“ характеристика авторът неочаквано се обръща с някаква реплика към определено лице, адресирайки по този начин съвсем конкретно сатиричното изобличение. Но най-резултатна в изграждането на сатиричния образ-тип е „персоналната“ сатирична характеристика. Публицистът извиква пред съда на убийствената си ирония все познати имена и смело и открито ги разобличава. Често в рамките на един фейлетон обект на сатирично изобличение последователно са няколко лица (за сюжетна рамка на фейлетон № 44 е послужила например илюзията за съдебна процедура: авторът сънува, че е облечен като кадия, и извиква един по един своите „обвиняеми“), а някои фейлетони са посветени само на едно конкретно лице. Понякога авторът изгражда сатиричния тип подробно, в други случаи само загатва някои негови черти, предоставяйки доизграждането му на нашата фантазия, разчитайки, че и ние познаваме достатъчно добре този тип.

Диапазонът на изобразителните средства при създаването на сатиричния образ-тип е твърде широк: пряка, заклеяваща характеристика и саркастична ирония, разобличаващ диалог и самоизобличителен монолог, насищане на художествения детайл с богат подтекст и алегорична иносказателност, богата гама от хиперболи, метафори и сравнения. В обрисовката на отделните личности, попадащи в характеристиката на даден тип, често се промъкват индивидуализиращи черти, нерядко художествеността, „белетристичността“ нахлува във фейлетона стихийно или преднамерено и тогава изпод перото на автора излизат т. нар. от Цв. Унджиева „белетристични“ фейлетони. Но тази прокрадваща се художественост не е в състояние да превърне сатирично-публицистичния тип в художествен характер, да издигне публицистичния герой в художествен образ. Въпреки някои точни и свежи психологически анализи, въпреки чисто белетристичната атмосфера на редица интересни моменти, въпреки находчиво уловените и нелишени от художествен подтекст детайли и Балабанов, и Х. Иванчо Пенчович, и типът букурещки нотабил, и типът развратен и алчен духовник си остават преди всичко ярки образи-типове, окрупнено очертани представители на своите социални групи, лишени от характерната за белетристиката художествена индивидуализация.

¹ Номерацията на фейлетоните е взета за по-голямо удобство от изданието на Ал. Бурмов — Любен Каравелов, Христо Ботев, „Знаеш ли ти кои сме?“. С., 1974.

Художествен образ, сатирически характер създава само възрожденската белетристика. Но анализирайки внимателно Каравеловите сатирични повести, ние се изкушаваме да приложим и към тях — разбира се, с още по-голяма доза условност — условно приетите за фейлетоните му определения „белетристичен“ и „публицистичен“. Както сред фейлетоните му има такива, които изцяло или с редица свои черти се приближават до белетристичния тип художествено отражение, така и неговите повести „Хаджи Ничо“, „Извънреден родолюбец“ и „Прогресист“, както и Ботевият разказ „Това ви чака“ притежават редица белези, присъщи на фейлетонния жанр. Разбира се, границите се запават — нито фейлетонът става разказ, нито повестта или разказът — фейлетон, но този жанров синкретизъм налага своя отпечатък върху цялата творба и на първо място — върху спецификата на художествения сатиричен образ. Хаджи Ничо, отец Вартоломей, Иван Чучулигата и кир Михалаки не са вече познатите ни от фейлетоните публицистични образи-типове, в които преобладава преди всичко „родовата“ характеристика, но не са и чисто белетристични сатирични характери. Изграждането им е подчинено не само на законите на художествената илюзия, но и на редица закони, присъщи на създаването на фейлетонния сатиричен тип. Най-характерна в това отношение е повестта „Хаджи Ничо“. Една от най-упрекваните му повести — заради своята подчертана публицистичност, — тя е в същност една от най-интересно построените. Изградена е изцяло в два плана — художествен и публицистичен, — тясно преплетени и взаимно проникващи се. Сюжет в класическия смисъл почти отсъства. Имаме чувството, че авторът разгръща един албум, в който са заснети отделни, характерни моменти от живота на неговия герой от детството до старостта му. Редица епизоди са построени подчертано белетристично — детските години, разговорите с Пахом, посещението на Маргьолица, историята на дядо Стоян и др. Но белетристично изградените моменти не са свързани помежду си чрез логиката на сюжета (както казахме, сюжет в класическия смисъл не съществува), а най-често идват да допълнят публицистично поднесената характеристика. Подобна роля играят редица белетристични епизоди и във фейлетоните, но там те са фрагментирани и не дават възможност за художествена индивидуализация. „Фейлетонни“ белетристични фрагменти има немалко и тук, но те в най-добрия случай само хвърлят допълнителна светлина върху някоя характерна черта от образа на героя, без да са в състояние да дадат по-цялостна представа за тази черта.

Създавайки белетристичния епизод в общата публицистична рамка, авторът понякога го изпъстря с публицистични разсъждения и в това редуване на изграждане и разрушаване на художествената фикция е своеобразието на тази повест. Тази особеност също ни връща към някои характерни черти на неговия „белетристичен“ фейлетон, за да се убедим и в този случай, че няма универсални жанрови похвати, че всеки жанр налага на изобразителния принцип и похват своята специфика. Подчинена във фейлетона в голяма степен на стихийността и невинаги съзнателно търсена от автора, в „Хаджи Ничо“ тази „игра“ на художествената илюзия, на естетическата фикция е подчинена на цялостния композиционен мисъл на творбата и се осъществява преднамерено и целенасочено. Каравелов е искал да създаде образ, който да насочи недвусмислено читателското внимание към прототипа (Хр. Георгиев, водач на Добродетелната дружина) и едновременно с това да не даде възможност да бъде обвинен в клевета или пресилване на фактите. Получило по този начин свобода и размах, а, от друга страна, богато подхранено от извънредно „фотогеничните“ за сатиричния обектив житейски факти, писателското въображение си осигурява великолепна възможност за изява. Ползвайки се в случая от правата на белетристичното въображение, то пре-

чувва през своята призма богатата и находчива инвенция на фейлетониста и създава един от най-интересните и самобитни образи в нашата литература, може би най-присъщ тъкмо на литературата на Възраждането — образ, достатъчно жизнено уплътнен, за да бъде повече от фейлетонен сатиричен тип, и все пак недостатъчно индивидуализиран, за да се превърне в „чист“ белетристичен характер, в пълнокръвен и неповторим художествен образ.

Любопитно е, че сам Каравелов съзнава и подчертава в самия край на по-вестта непълнотата, едностранчивостта на хаджи Ничовия портрет: „Ако сме описали колко годе барем някои отделни черти из животът на това животно, то добро, а ако никак не сме удовлетворили очакванието на нашите читатели, то ги молиме да ни простят засега. Надяваме се след време да допълним хаджи Ничовата история и да довършим неговия портрет“. Това признание е извънредно ценно, защото ни улеснява в обяснението на спецификата на изграждането на тези повести и на образите на техните герои. Щом като авторът в други свои повести е създал истински художествени характери, а тук е изградил образи, чиято едностранчивост съзнава, ще рече, че е направил това преднамерено. По-знавайки литературната култура на съвременната му читателска публика и несравнимо по-голямата действена сила на публицистичния сатиричен тип, или, както е в случая — на белетристично-публицистичния образ, — не е трудно да стигнем до този извод. Напълно логично е тогава, че в тези творби, на които той и Ботев възлагат наред с художествените и най-актуални идеологически задачи — същите задачи, които възлагат и на фейлетоните си, — те ще създадат такъв „модел“ на сатиричен образ, който с цената на недостигащата му художественост ще запази могъщата директно изобличителна сила на публицистичния сатиричен тип, но и ще се издигне над него, ще му придаде оная жизнена пълнота, която ще го направи още по-силен и по-действен. В онази бурна епоха, в онзи вулканичен кипнеж на страсти художествената фикция, естетическата условност на чисто белетристичния образ биха усложнили и затруднили сатиричното въздействие и образите на х. Ничо или кир Михалаки са притежавали несъмнено по-голяма действена изобличителна сила, отколкото например образите на Нено и Неновица от „Мамино детенце“. Немалко значение има дори само фактът, че изобличените „герои“ са били познати на почти всички четящи съвременници и сатирическият образ веднага е насочвал съзнанието им към своя прототип.

Композицията на „Извънреден родолюбец“, „Прогресист“ и „Това ви чака“ е по-опростена в сравнение с композицията на „Хаджи Ничо“. Публицистично-художествената двуплановост се осъществява тук не чрез принципа на естетическия синкретизъм, както е в „Хаджи Ничо“, а чрез по-отчетлива диференциация и в известен смисъл вътрешно композиционно противопоставяне на двата изобразителни принципа. Обикновено публицистичната характеристика на образа предшества художественото му изграждане, разкрива или поне загатвайки някои най-характерни негови черти. Образите на о. Вартоломей, Иван Чучулигата и кир Михалаки заживяват най-напред като обобщени образи-типове, напомнящи с някои от най-важните си черти фейлетонните образи-типове. „Това ви чака“ започва и съвсем като фейлетон: „Пари, пари, пари! — рекъл едно време Наполеон I и зяпнал беше да глътне цял свят; пари, пари, пари! — думат нашите букурещки народни базиргени и слухтят, де кой ще да умре, за да му лапнат имотець; пари, пари, пари! — думаше наш кир Михалаки и беше — чорбаджия. Парите са ум, парите са чувства, парите са живот, парите са бог. За пари Генович е станал шпионин, Найденов мекере, а Михайловски подлец — само нашите букурещки патриоти не работят за пари в кафенето, а за да им се смеle ястието в стомахът. Но от сичките тия златни телци достоен за нашата дълбока почит и за нашето високо внимание е кир Михалаки. А неговата орисница е обща за сичките „велики“ хора, неговата съдба е по-трагическа и от Дон

Кишотовата.“ След подобна фейлетонна характеристика, подготвила и насочила читателското внимание, авторите въвеждат своите герои в няколко характерни белетристични ситуации, в които се разкриват вече набелязаните най-важни техни черти, и така абстрактният сатиричен тип на алчния чорбаджия, продажния духовник или родоотстъпник-интелигент се превръща в живия, конкретния човек кир Михалаки, отец Вартоломей или Иван Чучулигата.

Най-последователно този принцип е проведен от Ботев в „Това ви чака“. След цитираното фейлетонно въведение авторът запазва до края на разказа художествената илюзия и създава един наистина великолепен белетристичен откъс, който с основание ни кара да съжаляваме, че Ботев не ни е оставил (или може би до нас не са стигнали) повече подобни негови творби. Само с няколко белетристични шрихи той е изградил един рядък по своята релефност и художествена сила образ, при създаването на който Каравелов непременно би се изкушил (както това впрочем става при изграждането на образите на х. Ничо, Вартоломей или Иван Чучулигата) да заплющи на няколко места с публицистичния си сатиричен камшик. Каравеловите сатирични повести и разкази, за които по-горе стана дума, в този смисъл са художествено много по-нехомогенни и причисляването им въпреки това към жанра на белетристиката прави излишни колебанията при квалифицирането на „Това ви чака“ като художествено произведение, като разказ. Дори не е трудно да открием, че така, както е създаден, образът на кир Михалаки се родее повече с образа на чорбаджи Нено, отколкото с хаджи Ничо.

Истински художествен, „чисто“ белетристичен сатирически характер нащата възрожденска белетристика създаде само в две произведения — Каравеловите повести „Българи от старо време“ и „Мамино детенце“. Образите на хаджи Генчо, дядо Либен и Нено чорбаджи, както и въпросът за ролята на Гоголево влияние върху изграждането им са вече разглеждани в научната литература и аз ще се спра накратко само на проблема за отношението на тия творби към останалото сатирично творчество — фейлетонно и белетристично — на техния автор.

В „Хаджи Ничо“, „Извънреден родолюбец“ и „Прогресист“ установихме, че белетристичното изграждане на образа е предшествувано от повече или по-малко публицистична характеристика. Най-общо казано, това композиционно разрешение е запазено и в „Българи от старо време“ и „Мамино детенце“, но публицистичността на първата, въвеждащата характеристика е много силно, а понякога и напълно туширана. Тази публицистичност се изразява по-скрито, тя е зашифрирана преди всичко в ненаатрапваната директност, в едва прозирната субективност на авторовата оценка, контрастираща не така категорично на обективизма на следващото белетристично изложение. Едва представил ни своя казанлъшки герой чрез известния разговор с Нищото, авторът бърза и да ни го „поопише“ със свои думи и във фейлетонен маниер: „На тоя свят съществуват голямо множество чудни и непостижими личности. Гледаш ги — няма нищо, разгръщаш ги — не видиш нищо, говориш с тях — не излиза нищо, анализиращ ги — не намиращ нищо, но сляпото щастие се търкаля над тях, пияната съдбина пръска между тях своите дарове и награждава ги с изобилие, а шантавите слушай им кукуригат на прага всяка заран и всяка вечер. Чудно! Един от тия щастливи или случайни херои е бил и Нено чорбаджи. За да си обясним как тоя ограничен и слабохарактерен човек е успял да надои такова голямо количество злато и сребро, ние сме длъжни да потърсим из природата някое сравнение, защото ни един важен психологически въпрос не може да бъде решен вярно и правилно без съдействието на естествените закони.“ След находчивото сравнение на „успелия“ човек с малко речно камъче, което се е търкаляло в Тунджа от Калофер до Казанлък, без да го затрупат речният пясък и по-големите камъни, авторът про-

дължава: „Така се случило и с Нена, когото аристократията наричала кир Нено, демократията — Нено чорбаджи, а средните — челебията. На двайсет и петто годишната си възраст той имал повече от сто хиляди гроша чисти пари, а в онова време, за което ви разказвам, на тая сума са завиждали даже и пловдивските беглици. Кой е бил баща и коя е била майка на кир Нена и имал ли е той някога баща и баба, на тия въпроси и до днес още не е отговорила казанлъшката генеология, ако казанлъчени и да имат множество бивши и съвременни писатели критици. Из преданията, които са се съхранили в любознателната глава на поп Стояна, аз можах да извлека само това, че когато Нено поинал, погледдал и изброил своите сто хиляди грошовци, то намислил да се ожени. Тук се срещаме отново с уменията на Каравелов да прекъсне внезапно пряхката характеристика и с няколко изречения след това да подготви и въведе — или, както е в случая, да въведе отново — белетристичния разказ, в който фейлетонно представеният герой заживява вече като пълнокръвен художествен образ.

При създаването на образите на дядо Либен и хаджи Генчо тази въвеждаща характеристика също има важна композиционна функция. С известната хаджи Генчова характеристика в същност започва и самата повест: „Хаджи Генчо е такъв един българин, какъвто се рядко ражда и на Еньовден; такъв човек ти не можеш намери ни в Ингелизко. Хаджи Генчо е твърде почтен човек, твърде добър, много учен и разумен; той всичко знае и на всичко е готов да ти отговори, защото е жива душа и първаво сърце. По всичко се види, че тоя човек не е напразно имал уши и очи и не е напразно гълтал просеникът! Между българите такъв един човек е чисто злато: у другите българи небосклонът е не твърде обширен и това, щото тия знаят, знаят го еднакъв смисъл, който е останал у тях от дядо и баба, а хаджи Генчо не е такъв, той обработва своето знание и ако е майка му знаела три, то той знае цели триесет. Когато ти попиташ някой други българин за нещо, то той ще да ти каже това, щото е чул от майка си, а хаджи Генчо ще да ти разкаже за всичко подробно, като по книга.“

Характеристиката на дядо Либен се появява по-късно и подобно на чорбаджи Неновата — малко след като героят се е появил в повестта като действащо лице и след като между него и някой друг се е състоял богат на подтекст и на комични оттенъци разговор (в случая — прословутият разговор с хаджи Генчо за вината, конете и пушките). Докато в предварителната характеристика на хаджи Генчо Каравелов ни запознава само с някои важни черти на хаджи Генчовата личност, то характеристиката на дядо Либен прилича извънредно много на чорбаджи Неновата — в нея се проследяват редица интересни и важни за цялостната характеристика на героя моменти от неговото минало: хайдушките и кърджалийските подвизи на дядо Либен, охолният му и бохемски мирен живот с ловните истории и „цигански“ увеселения и т. н.

Но предварителната характеристика на тези два образа не се изчерпва само с това. Каравелов въвежда тук и един неин вариант: той изброява най-характерните качества на своите герои, илюстрирайки всяко от тях с живо, белетристично разказан анекдот. Ето някои от тези качества: „И така, хаджи Генчо пее на певницата“, „Хаджи Генчо е учител в Копривщица“, „хаджи Генчо е добрейше същество“, „Хаджи Генчо е голям оракул“, „Хаджи Генчо обича студена вода“, „Хаджи Генча обичат всичките копривщенци“, „хаджи Генчо е голям економ“, „Хаджи Генчо има яка воля и твърд характер“, „хаджи Генчо обича да доказва фактически“, „Хаджи Генчо обича да гради къщи и всякакви кочещи и сеници“, „Хаджи Генчо не обича циганите. . .“, „Дядо Либен не обича да разказва за своите млади години. . .“, „Дядо Либен обича Ивана, както обикновено големите хора обичат своите кученца или котураци. . .“, „Дядо Либен не може нито да види ситните търговци, които разносят едно-друго по селото“, „Освен това дядо Либен не обича врачките, магьосниците и хекимите“ и пр.

Белетристичните анекдоти са не просто илюстрация на всяко от тези качества. Те представляват десетина извънредно живи и свежи белетристични фрагменти, всеки от които е един малък сюжет, един малък разказ в големия разказ, една ярка багра в щедрото комично многоцветие на повестта. Достатъчно е да си припомним само, че сред тях са великолепната, неповторима картина на хаджи Генчовото училище, епизодите с бъклицата и кайсийките, с поп Ерчо и хаджи Генчовото магаре, с хаджи Генчовия цедилник и белите му гащи, с желаещия да се покръсти циганин и „една из пуническите войни“ между Петко Ослеков и Гуджо, с дядо Либеновата изповед пред поп Генчо, с пригответената за воденичаря ракийка и с търговците и хекимите измамници. . . Привидно наредени без някаква връзка помежду си (особено при характеристиката на хаджи Генчо), тези неповторими фрагменти са не само едни от най-силно заредените с неподправен комизъм моменти в повестта, но и по великолепен начин разкриват някои от най-характерните и най-важните черти на главните герои. В краен резултат от тези художествени отломъци в съзнанието на читателя се оформят контурите на един ярък и неповторим образ, който се разгръща и изявява истински едва в назряващия драматичен художествен конфликт, но навлиза в този конфликт с релефно очертани, неповторимо свои, индивидуални особености. Така в тази творба един познат ни от „публицистичните“ повести на Каравелов фейлетонен похват — предварителната, въвеждащата характеристика — се превръща в художествен, белетристичен изобразителен принцип, чиято формално публицистична иманентност го издига в типично възрожденски естетически принцип. Формулирано диалектически, старата форма се е изпълнила с ново съдържание, което обаче променя полярно и самата форма: публицистичното, крайно субјективизирано изброяване на факти, които трябва да говорят сами за себе си, се е заменило с художествена защита на тези факти, с превръщането им в една нова, художествена действителност, изградена по законите на „чистата“ белетристика, но и дълбоко, иманентно свързана с великия сатирично-публицистичен патос на времето.

В същност това е и най-характерната особеност на художественото осъществяване на комичното в нашата възрожденска проза: въпреки спецификата на изграждането на образа, носител на комичното, и публицистиката, и белетристиката, и мемоарната литература, изпълнявайки своята историческа задача на важно идейно-художествено оръжие, съхраняват и по свой начин естетически възплащават мощния, неотразимия публицистично-сатиричен патос на епохата.