

ПРИНЦИПИ НА ИЗОБРАЖЕНИЕ В ПОЕЗИЯТА НА БОТЕВ

Клео Протохристова

Характерът на поезията като изкуство, подчинено в своите особености както на пространствените, така и на темпоралните изкуства, е причина за основната трудност, свързана с проблемата за принципите на изображение в поезията на Ботев. Трудността се обуславя и от факта, че предмет на изследване са въпроси, ненапълно типични за литературната теория. Принципите на изображение не означават образност изобщо. Те са начинът, техниката за създаване на образността. Те определят изобразителния характер на художествения образ, като в същото време изпълняват и други функции — от чисто формални до смислово-обобщителни.

Тук изниква трудността с уточняване на терминологията. Касае се за принципи на изображение в поезията. Естествен е въпросът, доколко типично „живописни“ термини могат да се използват в едно литературно изследване и как трябва да се постъпи при допирни точки на коментираните явления с други изкуства, за които също е характерна образността. На употребените тук термини ще се постарая да дадем необходимата обосновка и конкретизация, така че те ще се възприемат с уговореното значение, а не по приетия общовалиден начин.

Предварително трябва да се спрем и на друг въпрос, който може да предизвика възражение — честите сравнения с киноезика. Основателен донякъде ще бъде аргументът, че когато Ботев е писал стиховете си, киното още не е съществувало. Това обаче е елементарната страна на въпроса. Тук не се говори за взаимно влияние и интерференция на видове изкуства, а за развитие на художественото мислене. За да се стигне до създаването на кинематографа, причина е било вековното търсене на художника да възплъти времето в пространствените си образи, да свърже вътрешния ритъм на картината с ритъма на времето, подчинен дотогава единствено на музиката. Съвсем естествено е един поет да търси съвместното организиране на взаимнообуславящите се, но непримирими величини на времето и пространството, тъй като със същността си на словесно изкуство поезията заема средно положение между овладялата времето, но бедна на образи музика и неспособната да улови темпоралния процес живопис. Тук стигаме вече до въпроса за индивидуалните особености на поета. Ботев е надхвърлил границите на традиционния словесен рисунок; пренебрегнал е изобразителния детайл за сметка на идеята, за създаването на която намира нови, непознати до него в нашата поезия изразни средства, прекроява пространството и организира времето по законите на поетическото си виждане. На Ботевата поезия като цяло образността не е определящ елемент. Затова пък няколко стихотворения, в които поетът е потърсил експресията на изображението („На прощаване“, „Хайдути“, „Обесването на Васил Левски“, „До моето първо либе“ и най-характерната в това отношение балада „Хаджи Димитър“) представляват изключителен фе-

номен на художествено експериментиране. Надхвърлили традицията, изображението в Ботевата поезия поставят проблематика, която не може да бъде разрешена в рамките на един тясно ограничен литературен анализ. Именно с цел да бъдат изяснени пълно особеностите на образността в стиховете на Ботев се налагат сравненията с явления, нетипични за поезията като изкуство.

Тук ще бъдат разгледани следните основни принципи на изображение — конкретност, пластика, движение, ритъм, звук, композиране във времето и пространството.

Конкретността на изображението е слабо изявена в поезията на Ботев, което по принцип е характерно за поезията като изкуство. Словото играе ролята на универсално изобразително средство, но е неспособно да изрази индивидуалната неповторимост; то е обозначение на общото, а не на конкретното. Ботев не си е поставил за задача да преодолее дори в рамките на възможното тази липса на конкретност. Той избягва всеки елемент, който конкретизира картината, който я определя като даденост. Дори числителните имена при него се появяват в неопределената си форма, което създава илюзията за неустановеност или произволно изброяване:

Една му с билки раната върже,
друга го пръсне с вода студена,
трета го в уста целуне бърже. . .

Тук употребата на неопределени числителни е свързана със специфичното глаголно време, но ефектът от тази съпоставка има по-голямо значение за изразяването на художественото време, за което ще стане въпрос по-късно.

Липсата на конкретност води до неизявеност на пластичното начало в поезията на Ботев, която неизявеност от своя страна е обусловена и от динамичния характер на художествения образ.

Във връзка с характера на пластичността се намира и липсата на портрети. Единственият опит за портретиране е Чавдар от „Хайдуті“. Нарисуван крайно пестеливо, с нахвърлянето на няколко характерни детайла образът е придобил пластична определеност:

. . . гледа си в очи Чавдара,
във очи черни, големи,
глади му глава къдрава. . .

Най-интересна в „живописно“ отношение е картината на посрещането в „На прощаване“. Съобразена с техниката на народнопесенната образност, картината е забележителна с органичното си единство, със своята реалност и осезаемост. Като с ръката на художник са нарисувани напетите юнаци, пищните им одежди, оръжието. Картината се отличава с богатството на словесния рисунък, с изключителната прецизност и почти детайлно извайване на изобразявания персонаж:

. . . под байряк лични юнаци,
напети в дрехи войнишки,
с левове златни на чело,
с иглянки пушки на рамо
и с саби-змии на кръста. . .

Поетът не е излязъл вън от стилно-изразните средства на фолклора, но ги е подчинил на стилизацията, която, без да отнема народнопесенната атмосфера на картината, ѝ придава стилна определеност и завършеност. Този случай на живописна картинност е почти изолиран в поезията на Ботев. Останалите му художествени образи са съобразени с една по-сложна система от изобразителни принципи.

Основен елемент на образността е движението. Като съставна част на художествения образ движението се проявява както в изобразяване на действието, така и в неговия ритъм. Движението, в най-общия му художествен смисъл, е характерно за поезията на Ботев. Това произтича от подчертаната глаголност на неговия стил. Основното в него е действието. обстоятелствата са подчинени, а не го определят. Главен и определящ компонент на действието е движението (външно изявено или с характер на вътрешен процес), следователно въпросът за неговото проявление не може да остане под съмнение. Оттук идва и основната определеност на художествения образ във времето. Интересна страна на проблемата за движението е ритъмът, но за него ще стане въпрос по-нататък, тъй като той представлява и основна особеност на композицията.

Допълнителен, но често използван похват на художествено изображение е въвличането на звука. Формално погледнато, тук се отнася и въпросът за звукописа. Той обаче представлява съставка на стила, а нас ни интересува не общо художествената роля (в смисъл на музикалност, настроение, идея), а изобразителната функция на звука. Картините на Ботев звучат. Голяма част от глаголите, които той употребява, означават повече или по-малко изявено звукопроизведение. Примерите, които могат да се дадат, са многобройни. Най-характерно е това художествено явление за „До моето първо либе“, „Обесването на Васил Левски“, „Елегия“ и „Пристанала“.

В „До моето първо либе“ още началният стих — „Остави таз песен любовна. . .“ — дава основната тоналност. Думата „песен“ предизвиква първата звукова представа. След това поетът многократно ще употреби глагола „запявам“, съществителното „глас“, ще подновява началната тоналност във всяка нова строфа, ще я развива в различни семантико-логически вариации. Ботев пренася абстрактните понятия — робска неволя, дълг, борба — в сферата на звучащата образност. Всяка от тези логически единици придобива свой пълноценен звуков еквивалент. Ето картината на борбата:

Там, де земя гърми и тътне
от викове страшни и зловни
и предсмъртни песни надгробни. . .

.....

...и пици в тях зърно от свинец.

Наред със стихията на бурята, с хайдушката песен на Балкана и със звучащата диалогичност на „Пристанала“ изключителна по изобразителната си сила е „зимната песен“ в „Обесването на Васил Левски“:

Гарванът грачи грозно, зловещо,
псета и вълци вят в полята,
старци се молят богу горещо,
жените плачат, пицят децата.

Безспорна роля за силата на художественото внушение тук играе алитерацията. Натрупването на съгласни *г* и *р* и постепенното им транспониране в гамата на *л* имат силно изразен музикален, изобразителен и идеен характер. От гледна точка на образността обаче по-интересно е изключителното по богатство многогласие на картината. Тя действително зазвучава и се превръща в покъртителен реквиem на загиналия герой, на загубената надежда, на оптимизма, който си е отишъл завинаги от поезията на Ботев.

Друга страна на принципите на изображение е употребата на цвета. По принцип този въпрос е тясно свързан с пластиката на художествения образ. Цветът е един от компонентите, изграждащи „живописната“ определеност. Той предава на словесните картини „зрима“ образност. Тук проблемата за цвета се

разглежда отделно, тъй като в поезията на Ботев положението се различава от обичайното съотношение „образ — цвят“. В поезията на Ботев цветът отсъства. Едно внимателно проучване на картините и образите в неговите стихотворения ще ни увери, че в тях епитети, означаващи цвят, няма. Изключения правят постоянните, заимствувани от народната поезия словосъчетания — „очи черни“, „трева зелена“, „бразди черни“, „чер облак“, при които има едно традиционно съседство на съществително и прилагателно, в което не се променят нито определения, нито определеният обект.

За да се уверим, че в подобни случаи цветът не е имал за поета значение за изобразително средство, ще ни помогне и следният пример:

Настане вечер...

.....

И самодиви в бяла премена,
чудни, прекрасни, песен поемнат —
тихо нагазят в трева зелена...

Трудно е да се повярва, че в една вечерна картина цветът на тревата има изобразителна функция. Най-елементарно погледнато, той не се забелязва. Така че съчетанието „трева зелена“ има тук единствено стилистичен характер, в смисъл на приближаване до атмосферата на народната песен.

Изключение прави и „бялата премяна“ на самодивите в „Хаджи Димитър“, но там цветът изпълнява идейна функция. С белотата на самодивската дреха поетът е внесъл в картината необяснимия, но осезаем дъх на младост и нежност; създава атмосферата на тайнственост и нереалност. Белият цвят единствено подхожда на тази картина, в която всичко е променливо, сякаш всеки момент се създава и само след миг ще избледнее и ще се разпадне пред очите ни. Изобразителното съдържание на белия цвят се крие единствено в противопоставянето на наставашата нощ, но този контраст е по-скоро смислов, отколкото формално изобразителен.

Композицията представлява основен компонент на изображението. Тя определя организирането на изобразителния материал. Пред вид на характерното за Ботев разположение на образите във времето и пространството е необходимо да се въведат два основни термина — композиция и монтаж. Композиция ще наречем организирането на художествения образ в пространството, по аналогия с живописата. За едновременно организиране във времето и пространството, което е по-типично за Ботев, ще приемем термина монтаж.

Въвличането на понятието „монтаж“ в едно литературно изследване изисква необходимата обосновка. При наличието на образност, организирана едновременно във времето и пространството, е неизбежна аналогията с движещите се картини на киното. Композирането на тези пространствено-темпорални образи имаме достатъчно основание да наречем монтаж. Преди всичко изниква въпросът, каква е връзката и зависимостта на така приетия термин с композицията. Монтажът е по-широко понятие, което включва в себе си композицията. Можем да го приемем както за начин на организирането на един художествен образ, така и като средство за съпоставката и свързването на отделни картини. Композицията се свежда до организирането на отделна картина в пространството. Касае ли се обаче до успоредяване или противопоставка на образи, до изразяването на едновременност или последователност, появява се четвъртото измерение — времето — и оттам започва ролята на художествения монтаж.

Монтажът има много по-широки възможности от композицията. Трите му основни функции са създаване на ритъм, повествованието и идеята. Композицията може да надхвърли простата изобразителност, в смисъл на илюстративност

само с вмъкването на иносказателни елементи, които от своя страна са много по-изразителни с динамичния си характер в монтажа.

Първата роля на монтажа е създаване на ритъм (не на ритъм в музикален смисъл, а на визуалния ритъм). Касае се до една почти формална особеност, която обаче има огромно значение за хармонията в художествения образ. Визуалният ритъм е съчетан и с вътрешния темпорален ритъм на картината. Ботев го постига както с организацията на еднообемни образи, така и с редуването на еднократност и продължителност:

А тиранинът върлува
и безчести край наш роден,
коли, беси, бие, псува
и глоби народ поробен.

„В механата“

Тук всеки глагол носи в себе си образ на определено действие. Тази ненакър-нена глаголна последователност се превръща в низ от еднозначни, равнообемни картини, които с непрекъснатия си ход определят строго равномерната ритмичност на цялостната картина.

В картината на нощта от „Хаджи Димитър“ се редуват еднократност и продължителност. „Настане вечер“, „месец изгрее“, „гора зашуми“ и „вятър повее“ независимо от илюзията за неизменност, създадена от специфичното глаголно време, представляват еднократни действия. „Звезди обсипат свода небесен“ и „Балкана пее хайдушка песен“ имат по-голяма продължителност. Първият от стиховете е спорен в това отношение, защото отново съдържа глагол в сегашно свършено време, но тук се касае до комплекс от еднократни явления, определен от множественото число на съществителното — „звезди“. Интересно е съчетанието на синтактично прости и разширени изречения със съответстващи кратки и продължителни действия. По този начин чрез формалното двукратно редуване на две кратки с едно разширено изречение и чрез съпоставката на еднократност и продължителност се получава ритъмът на картината. Тук остават настрана музикалният ѝ ритъм и изключителната ѝ мелодика. Това се проблеми, които стоят във въпроса за принципите на изображение.

Монтажът е и създател на повествованието вътре в картината (художествения образ). Това е най-ясно изразената му функция. Интересна е техниката и закономерността в създаване на повествованието. Подходящ пример за това е прочутата картина на нощта в баладата „Хаджи Димитър“:

Настане вечер, месец изгрее,
звезди обсипат свода небесен,
гора зашуми, вятър повее,
Балкана пее хайдушка песен.

Цялостната картина може да се възприеме като художествен комплекс в образуване. Всеки израз в нея носи нещо ново и в същото време своето отрицание — в смисъл на недостатъчност, недоизказаност. С това той предизвиква следващия израз, който донася нови елементи и включва предхождащия го зрителино и психологически. Следвайки в абсолютна логическа последователност, отделните части на строфата съставят едно свършено единство.

Монтажът се явява и като носител на идеята. Това е третата му основна функция. Най-ярко изразен е идейният монтаж в „До моето първо либе“:

Там... там буря кърши клонове,
а сабя ги свива на венец;
знали са страшни долове,
И пици в тях зърно от свинец...

Нарисуваната картина съдържа в себе си елементи от картината на бурята и елементи от картината на борбата, но се създава впечатление за единодействие. Сякаш бурята и сабята се движат от една и съща сила, в един и същ устрем. Непоследователността в материалното единство и повествованието показват, че това съчетаване на материално и логически нееднородни понятия има друг, надобразен смисъл. Това е същността на идейния монтаж. Той носи основната мисъл и налага идеята за всемогъщието на борбата.

Тясно свързан с въпроса за художествения монтаж е темпоралният характер на Ботевата поезия. Основната ос, с която се съизмерва художественият образ в нея, е времето. Затова в картините на Ботев има толкова логическа последователност. Този въпрос разгледахме във връзка с повествователния монтаж. Нека отново се върнем на вечерната картина в „Хаджи Димитър“. Всяка дума в нея идва по законите на строгата логическа последователност. Отделният елемент е свързан с останалите чрез едно взаимно „включване“ (логически и зрително). Чрез това „включване“ се получава силно изразително единство на едновременност и последователност. Вторият елемент съдържа логически първия, а първият го съдържа във времето си. Ето защо тук нищо не може да се промени или размести. Лесно ще открием разликата от други подобни картини — например у Яворов:

Настане утро, гори небето,
цветя миришат, ехти полето,
овчар засвирил, стада заблели,
по всички храсти пилци запели.

Тук срещаме вече подчертана едновременност — последователността е само в словесния изказ. Дори да разместим отделните елементи на картината, тя ще запази своята реалност и пластика. Всеки елемент има своето определено място в пространството и композирането е въпрос на една словесна организация. Опитаме ли се да направим подобен експеримент с картината на Ботев, ще претърпим неуспех. Всеки нов шрих в нея се поставя на основа, подготвена от предишния. Отделният елемент се съотнася с останалите във времето. И най-малкото разместване би се оказало фатално за образната цялост на картината и вътрешната ѝ логика.

Основната проблема, свързана с темпоралния характер на Ботевата поезия, е въпросът за отношението между реално, граматическо и художествено време.

В общи линии поетът спазва реалното съотношение на процесите по отношение на тяхната темпоралност. При него художественото време тече в ритъм с реалното; съвсем рядко той търси деформацията на темпоралния процес като изразно средство. В баладата „Хаджи Димитър“, която безспорно представлява най-голям интерес по отношение на образността между всички стихотворения на Ботев, има случаи на безвремие (една стигаща до степен на темпорален вакуум ретардация). „Спряното“ слънце е както контраст на агонизиращия, но пълен с изгаряща страст за действие юнак, така и носител на драматическото напрежение, което за разлика от другите произведения на поета, където се отличава с динамизма си, тук е дълбоко вътрешно, „статично“.

Забележителен е ефектът, който граматическото време оказва в картината със самодивите:

И самодиви в бяла премена,
чудни, прекрасни песен поемнат,
тихо нагазят в трева зелена
и при юнака дойдат, та седнат.

Една му с билки раната върже.
друга го пръсне с вода студена,
трета го в уста целуне бърже. . .

Сегашното свършено време на глаголите създава някаква неопределеност в картината. Тя е някъде между съня и реалността. Времето престава да се движи нормално; може би е спряло — и всичко е само плод на мигновена халюцинация в болезнено напрегнатото съзнание на умиращия; а може би то просто е тръгнало по-бавно и щедро връща повторно отрицателните вече моменти. Сякаш самодивите ще повторят безброй пъти действията си, ще ги превърнат в магически приспивен танц, за да дойде сънят — и времето ще започне да тече бързо — заедно с полета и песента.

Сегашното свършено време, употребено от поета, създава и илюзия за повторяемост. Същия „граматически“ похват е използвал и Смирненски в „Червените ескадрони“:

Кон изправи се, изцвили и отронил сетни сили,
грохне мъртъв на земята някой воин поразен. . .

И тук единичният факт придобива смисъл на повтарящо се, обичайно действие. Наличието на потвърждаващ пример доказва, че действително може да се говори за взаимно влияние на граматическо и художествено време.

Времето нарушава нормалния си ход и в „На прощаване“, и в „До моето първо либе“. Там има вече една цялостна (в мащабите на цялото стихотворение) организация на темпоралния процес. Общото в двете стихотворения е характерът им на обръщения. Лирическият герой е на границата на два периода от живота си. Дошъл е моментът на равностетка; напред е определеното бъдеще, пълно с перспектива за пълноценна служба на идеята и народа; назад са останали съмненията. Трудно е да се улови настоящият момент — той съществува сякаш само в борбата на спомените и мисълта за бъдещето.

В „На прощаване“ времето е организирано в три пласта — настоящия момент, спомените и представата за бъдещето. Тези три пласта непрекъснато се смесват, като по този начин засилват драматическото напрежение:

Аз зная, майко, мил съм ти,
че може млад да загина,
ах, утре като премина
през тиха бяла Дунава!

Но кажи какво да правя,
кат си ме, майко, родила
със сърце мъжко, юнашко

.

Там, дето аз съм пораснал
и първо мляко засукал,
там, дето либе хубаво
черни си очи вдигнеш. . .

Спомените преливат в настоящето — тъжни и хубави, мъчителни или приятни; бъдещето е изворът, от който героят черпи оптимизма си. Там, в бъдещето, всичко изглежда красиво и героично — и смъртта, а може би — победата. Бъдещето е спасителният бряг за лутащия се в мрачното настояще и тъжно минало поет. Затова то е нарисувано с толкова психологическо проникновение, така прецизно образно. Неслучайно картината на посрещането е пример за най-ярко изразена „живописност“ в поезията на Ботев. Поетът е дал воля на фантазията си —

той рисува най-желания момент от бъдещето, целта на живота си. Затова го дава с шедростта на поетичния си стил. Никъде в стиховете му няма да срещнем вече това разточителство на детайли и подобна пищност на словесния рисунък. Желаното бъдеще е по-живо и образно и от най-хубавите спомени.

След изясняване на проблемата за времето в Ботевата поезия следва да се поставят и основните въпроси, свързани с пространството, неговата художествена организация и изобразителна функция.

За композиция в смисъла, който диференцирахме, трудно може да се говори при Ботев. Рядко ще я срещнем в чистия ѝ вид. Най-подходящи ще бъдат наблюденията върху композицията в баладата „Хаджи Димитър“, защото в това произведение се срещаме с най-голямо разнообразие в организацията на изобразяваните образи. Картините в баладата са разрешени в съчетания на общ, близък, среден и панорамен план. В детайл ще видим захвърлената пушка и строшената сабя, лицето на умиращия юнак; границата на кадъра ще се разшири, за да представи цялостната картина; един по-общ план ще включи „спряното“ слънце, за да се възбуди панорамата на поробената родина. Преходите между отделните планове е във визуално отношение постепенен. Поетът никога не си позволява скок от детайл към обща картина. Движението е винаги плавно. В единствения случай, когато постепенният преход би създал тежест — на границата между втора и трета строфа, Ботев е използвал семантично разширяване като монтажна връзка на детайла със следващата, твърде широка по своя обхват картина:

...очи тъмнеят, глава се люшка,
уста проклинат цяла вселена.

Лежи юнакът, а на небето
слънцето спряно, сърдито пече. . .

Плавното преминаване от крупен към общ план е станало благодарение вмъкването на думата „вселена“. Тя подготвя по-широкия поглед върху действието. Новото „лежи юнакът“ изразява отдалечаване, което обуславя зрително картината с небето.

В пряка връзка с проблемата за пространството ще потърсим особеностите в перспективата. Организирането на художествените образи в пространството, така близко в художествената си същност до живописата, има за свой основен закон перспективата. В поезията тя се изразява както с различната степен на прецизност в описание на предметите, в зависимост от разстоянието от условната точка на зрение до тях, така и в установяването на самия център, около който се разполагат изобразяваните предмети. При Ботев перспективата е почти винаги само загатната. Това се дължи на определено „неживописния“ характер на образността в поезията му.

Нека отново разгледаме картината в „Хаджи Димитър“:

Лежи юнакът, а на небето
слънцето спряно, сърдито пече,
жетварка пее нейде в полето,
а кръвта още по-силно тече.

Въпреки че дистанцията между условния наблюдател и обекта не е строго определена, ясна е разликата между конкретността на героя и яркия образ на слънцето, от една страна, и загатнатата като предположение жетварка, от друга. Условната точка на зрение е единна за отделната картина. Иначе стои въпросът с нейното приближаване или отдалечаване от обекта, което води до своеобразно раздробяване на пространството в различни планове и свързването им по принципите на киномонтажа.

По-изявена е перспективата в предната картина на баладата, макар и с известна непоследователност. Зрителната точка е съвсем близо, виждат се не само пушката и сабят, можем сякаш да надникнем в очите на умиращия, да чуем проклятията на изтерзаната му душа. Тук противоречието се състои в рязкото приближаване на картината:

Жив е той, жив е! Там на Балкана,

.....
На една страна захвърлил пушка,
на друга сабя на две строшена,
очи тъмнеят, глава се люшка,
уста проклинат цяла вселена.

Далечната представа за ранения юнак за миг се превръща в конкретен, детайлизиран портрет. Образът рязко се приближава, без подготовка, някак си като без логична образна последователност. Читателят е подготвен за „панорамно“ представяне на събитието, а изведнъж е въвлечен в самия му център, там, на Балкана, до умиращия герой. Подобни резки промени в дистанцията, до художествения обект (въпреки че представляват изключения в цялостно плавната визуална организация на изобразяваните обекти) определят перспективата в поезията на Ботев като допълнителен, а не основен изобразителен елемент, както ще я срещнем у много поети с по-подчертана склонност към пространствената образност. Статичността в изображенията е чужда на Ботев. Затова му е чужда перспективата, конкретността, в голяма степен и живописната пластика. Движението сродява образите на поета с времето, прави го основен фон за изображение.

Това бяха основните принципи на изображение в поезията на Ботев. Тяхното разглеждане имаше за цел да изясни характера на образността ѝ. Едно ново изследване на този въпрос би могло да изпълни и по-широка задача — да покаже цялостния характер на Ботевата поезия в светлината на нейната образност. Нито един от принципите на изображение не е случаен за поета; те хармонизират със същността и идеите на неговата поезия. Тук бяха показани някои зависимости от този характер — изобразяването на бъдещето, отношението към спомените, пренебрегването на статичната образност и подчертаният афинитет към динамизъм и темпоралност. Всичките тези принципи са тясно свързани с идеите на Ботевата поезия, а оттам пряко и с личността на самия поет.

Бележка на редакцията. Статията на другарката Клео Протохристова може да събуди някои възражения в отделни свои части — тезата за липса на „конкретност“ в Ботевата поезия, за неизползване на цвета (баграта) като образ и други. Поместваме я за оригиналното разглеждане на времето и пространството в творчеството на Ботев.