

БОТЕВАТА БАЛАДА „ХАДЖИ ДИМИТЪР“

(опит за разбор)

Никола Георгиев

„Жив е той, жив е!“ — с тези думи започва най-величествената българска песен за борбата между робството и волния полет, между смъртта и духовното безсмъртие. Нахлули отривисто в първия стих, двукратно наблягащи върху „жив е“, те сякаш бързат да пресекат и отхвърлят някакво предварително негласно твърдение „той умря, той е мъртъв“. „Жив е той, жив е“ категорично натъртва първото полустихие и замира в паузата на края на изречението и извивката на стиховата цезура. . . Но ето че след широкия юначно епичен жест „там на балкана“ предварителното негласно твърдение открито заговорва за себе си — и заговорва с жестока точност и безпощадна сила: жив е той, но е потънал в кърви, жив е, но лежи и пъшка, юнак в младост и мъжка сила е той, но и с дълбока на гърди рана. Първоначалното категорично наблягане „жив е той“ рязко се сблъсква със своето мъчително отрицание, което колкото му противоречи, толкова и подчертава безпрекословната му увереност — жив е. Животът и смъртта, победата и поражението сплитат ръце още в първите стихове на баладата и още оттук тласкат развитието ѝ в две противоположни и все пак непрекъснато кръстосващи се насоки, в един мъчителен и все пак просветлено разрешен възел. Разрешение, незабележимо подготвяно още от композицията на началната строфа: мотивът на живота, силата и младостта обхваща в пръстен строфичното начало и завършек и стяга вътре в себе си мотива на гибелта, слабостта и поражението:

Жив е той, жив е! Там на балкана
потънал в кърви, лежи и пъшка
юнак с дълбока на гърди рана,
юнак във младост и в сила мъжка.

Как се развива по-нататък този двубой върху ръба между живота и смъртта? От множеството измерения на неговия развой особено показателно и смислово наситено е измерението във времето. Баладата започва с дневна картина и минава през жаркото, изпълнено с робски труд пладне, когато слънцето, сякаш спряло хода си, лее огън от небосвода. Шестата от общо дванадесетте строфи обобщава тази дневна картина („Денем му сянка пази орлица“) и точно в композиционната си половина творбата преминава в прохладната, волна, дъхаща и бунтовност, и нежност нощ. Идва свечеряването („Настане вечер, месец изгрее“) и балканът потъва в красотата и силата на своята хайдушка омая. А времето продължава своя ход и в срещуположната точка на пладнето с неговия жар, жестоко прозрачна яснота и тъжни робини в нощ-

ната прохлада пристъпват чудните, бели и волни самодиви. След грижите им за юнака те литват в небесата и летят „дорде осъмнат“. А след това — след това денят отново се връща: „Но съмна вече.“ Така заедно с времето и творбата се връща в своята начална точка, там, откъдето е започнала!

Този изненадващ кръговрат, опрян върху денонощния цикъл утро—пладне—вечер—нощ—утро, се превръща в скрит, но мощен носител на една от водещите идейно-художествени насоки на творбата. Той внушава на читателя, че след като е стигнало до началната си точка, описанието ще продължи да се движи по очертания вече кръг: раната на юнака отново е развързана, кръвта му отново ще тече, робините отново ще пеят тъжните си песни, борбата между живота и смъртта ще продължи, а възможването над гибелта ще се носи във вечността с безсмъртните песни на певците. И не еднократно, завършено възможване, а възможването в непрекъснатата борба на този вечен ден, който се е повтарял и преди, ще се повтаря и в безкрая на грядущето.

Внушението за повторителността на деня се носи не само от кръговия развой на времето и смисъла, но и от други по-частни особености на творбата. Шестата строфа например („Денем му сянка пази орлица“) изобразява не някакъв единичен, обособен, а типично повторителен ден. След контрастния преход „денем“ към „настане вечер“ пък следващата част почти изцяло минава през своеобразните глаголни форми в сегашно време и свършен вид: „настане“ (сравни с „настава“), „изгрее“, „обсипят“, „целуне“, „хвъркнат“. Тези форми носят между другото и значението за многократна повторителност, което на свой ред се влива в потока на вечно повтарящия се ден.

Завършването на творбата с повторение на част от нейното начало — повторение дословно или смислово — е нещо дълбоко присъщо на лириката и дълбоко чуждо на епоса и драмата. „Опълченците на Шипка“, „Арменци“, „Градуса“, „Аз искам да те помня все така“, „Братчетата на Гаврош“, „Сватба“ (Фурнаджиев), „Завод“ (Вапцаров) — много от бисерите на българското лирическо творчество се връщат по един или друг начин в завършека си към своето начало. В същото време достатъчно е само да си представим, че романът „Под игото“, след като е описал погрома на въстанието, завърши с повторно описание на вечерята у чорбаджий Марко, за да почувствуваме абсурдната неприложимост на начално-финалното повторение в типичния епос и драма. (Неслучайно от тази абсурдност се възползва Йонеско в някои от своите абсурдни драми.) Епическото сюжетно развитие е в основата си причинно-следствено, а в посоката си необратимо. За сметка на това развой на лирическата творба разчита по-малко на причинно-следствените връзки и повече на допира по общи свойства, еднакви и противоположни; той е и по-малко конкретизиран, по-малко единичен и еднопосочен и повече обобщително-повторителен. По същата причина на мястото на епически дистанциращото минало време лириката очевидно предпочита сегашното време, като извлича от него противоречивото съчетание от единичния, актуалния миг и повторителната трайност. В крайна сметка лирическата ситуация носи по-богати предпоставки за повторителност и възвръщателност и специфична лирическа общочовечност и универсалност. Затова и възвръщането на творбата към нейното начало е закономерен спътник, а в много случаи и извор на богати внушения на лирическото творчество — както го доказва и Ботевата балада.¹

Изводът, че възвръщането към утрото и затварянето на денонощния кръг придава на така описания ден значение за трайна повторителност, за вечна борба и победа, е само началната крачка към разплитането на един много

¹ Първоначалния тласък за анализиране на тая творба като лирическа, а и за реди други по-частни наблюдения дължа на проф. Петър Диневков.

по-богат идейно-философски и художествен възел. Нека се вгледаме в начина, по който става това възвръщане — в последната строфа на баладата:

Но съмна вече! И на балкана
юнакът лежи, кръвта му тече,
вълкът му ближе лютата рана,
и слънцето пак пече ли — пече!

Вижда се, че освен израза „но съмна вече“, който с рязката си противоположност и отсеченост връща описанието от омайната нощ в жестокия ден, всички останали съставки на последната строфа са обновено повторение на отрязъци от предходния развой на творбата. „И на балкана“ по словесен състав и място в стиха се свързва с „там на балкана“ от началото на *първата* строфа. „Юнакът лежи“ е словоредно обърнато повторение на началото на *третата* строфа „Лежи юнакът, а на небето“. Пак от *третата* строфа идва и изразът „кръвта му тече“ — по-сбита и по-безстрастна разновидност на първоначалното „и кръвта още по-силно тече“. „Вълкът му ближе лютата рана“ повтаря, като измества в същата по-безстрастна и отдалечаваща насока стиха от *шестата* строфа „и вълк му кротко раната ближе“. А последният стих „и слънцето пак пече ли — пече“ повтаря с наблягане и обобщителност отново част от *третата* строфа: „слънцето спряно сърдито пече“. Разбира се, във високата съсредоточеност на баладата повечето от повторените мотиви прозвучават и на други места, например: „лежи и пшъка“, „грей и ти слънце“, „погънал в кърви“ — но тъкмо тези очевиден и целенасочени повторения хвърлят най-здравите мостове между последната строфа и останалата част на творбата.

И така Ботев не само е затворил кръга на времето и тласнал в неговата трайна повторителност описания единичен ден, но е съсредоточил в последната строфа, строфата на разсъмването, някои от най-представителните черти на тоя ден като цяло. В нея са събрани мотиви от първата, третата и шестата строфа, тоест от основните точки на „дневната“ половина на баладата. Картината на разсъмването следователно затваря в стъстен, концентриран, странно неподвижен миг и миналия, и настъпващия ден с тяхната естествена и конкретно описана подвижност. Към този дълбоко емоционален и философски конфликт между подвижност и неподвижност на времето се присъединява например обстоятелството, че след думите „но съмна вече“ без видим развой идва категорично натъртващият стих „и слънцето пак пече ли — пече“. Слънцето пече още с разсъмването, казва строфата; слънцето изобщо не се е скривало, подсказва творбата с цялата своя противоречива съсредоточеност — то е там, в средоточието на небосвода, вечен и нетрепващ свидетел на страдания и подвига. . . И това творбата внушава не само със своята целокупна логика, но и с ред значително по-очевидни детайли. Някъде в нейното начало, по-точно в третата строфа, стоят думите „а на небето слънцето *спряно* сърдито пече“. В непосредното си обкръжение те означават мъчителната психологическа забавеност в страданията на юнака и ужаса на робския ден, но тъй като нищо в художествената творба не действа само в непосредния си контекст, то и думите за „спряното“ слънце добиват от развойа на баладата по-широк смисъл и се присъединяват към внушението за неподвижното, спрялото, неизменното време. Разбира се, работата тук не е до наивния въпрос грее ли слънцето непрекъснато или не — и самата творба казва, че настъпва вечер, че изгрява месецът, че самодивите летят и пеят, докато осъмнат. Работата е до нещо много по-сериозно — във философската и емоционалната дълбочина на притворенето и силата на Ботев поета да го сплavi в художествена цялост. Значението, че денят се движи и времето се развива в кръга на денонощия цикъл, се сблъсква със значението за неподвижния ден и неподвижното време: значе-

нието за вечната повторителност — със значението за застиването на вечността в един миг, в една точка; значението за променливостта в този трагичен и величав ден — със значението, че денят е един и същ, вечен и неизменен. И сблъсъкът е спонтанен, неизречен и неразрешен, защото при цялата си дълбочина не е философски самоцелен, а е носител на основното идейно-емоционално напрежение на баладата. В него се отразява задъханата борба между страданието и просветлението, смъртта и безсмъртието, в него се изразява преходът от единичния борец, миг и ситуация към всечовешкото и всевечното; чрез него най-сетне баладата постига част от своята необикновеност и монументалност в слиянieto между човек и природа, човек и човек.

Така сложно конфликтна и наситена с философско-емоционално съдържание е основната рамка, в която протича развитието на баладата. Наистина думата „рамка“ е най-условното и най-огрубеното, което може да се каже в случая, защото движението на времето е органично сплетено с художествената цялост — противоречивостта в подхода към времето хармонира на драматичната противоречивост на преживяванията, които протичат в него.

Жив — и смъртно ранен, силен — и разгромен: такъв беше в основата си драматичният възел, сплетен още с първите стихове на баладата. По-нататък двете противоположни линии продължават да вървят успоредно една с друга — колкото неразделни, толкова и непримирими. В това се крие и тайната на неотразимата нравствена и идейна сила на Ботевата творба — тя не е просто и плоско възвеличаване на подвига, лека и бърза стъпка към идеята за безсмъртието на бореца. Към победното възвеличаване тя върви през мъчителните извивки на поражението, към прославата на певците — през стоновите на проклинащата уста, към идеята за безсмъртието — през смелия досег на жарещата рана и ледения полъх на смъртта. Както става в голямото изкуство, идейно-художествената победа и тук е отвоювана в борба и превъзможване на съпротива, завършващото внушение и тук се издига върху основата на огъващото се, съпротивяващо се противодействие.

След като в първата строфа живот и смърт, сила и безсилие са се сблъскали в такъв непосреден удар, следващите стъпки на творбата продължават по предначертания си драматичен път. Пушката лежи замлъкнала от едната страна на юнака, сабията, строшена надве в упорната борба — от другата му страна. Така мотивът за юначеството и поражението се разгръща в нова област, опрян върху по-преки, по-вещни, а затова и по-мъчителни изразители на скока между двете крайни точки. Още тези първи думи на втората строфа обаче чувството за разгром и безнадеждност започва осезателно да „натежава“, за да се излее явно и откровено в нейните последни два стиха:

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

Големият поет и сърцевед, който само след две строфи ще окрили читателя с устрема на вярата и възторга, тук смело се впуска в дълбините на страданието, страданието на тялото и духа с неговата тъмна безнадеждност и самота. Така той е останал верен на жизнената истина и на своята идейно-художествена задача: защото след слизането в преизподнята на погрома победният полет се налага още по-неотразимо. Засега обаче духът все още се мия в стоновите на проклятието, все още се люшка с отпуснатата глава на юнака — люшкане, което творбата внушава дори осезателно чрез строгата равноделност на стиховете и най-вече чрез двустранния ход на предишното описание: „на една страна захвърлил пушка, на друга сабя надве строшена“.

Чувството за безсилие и самота продължава да се задълбочава и в следващата, третата строфа. „Лежи юнакът“ — нейните начални думи — връщат

към изходния израз „лежи и пышка“ и го подхваща за нов и по-трагичен развой, а словоредът и встъпигелната поява на глагола „лежи“ наблягат върху безсилната скованост на бореца. След тези думи творбата за първи път вижда юнака в широките измерения на пространството: първият поглед е насочен високо към небето, а вторият — ниско към полето. Високо в небето е змряло жарещото сърдито слънце, а ниско, далече, „нейде“ в полето пее жетварка. В главоломния обхват на тези противоположни точки, в разтворената бездна между небето и земята юнакът остава „там на балкана“ уединен, самотен, неизвестен. Природата и човекът живеят своя ден, а далеч от тях той умира в своята смърт. (Резкостта на контраста и на обхвата в пространството се подчертава и от това, че неговите опорни точки, „на небето“ и „в полето“ са крае-стишни рими, а общата емоционална контрастност — от съпоставката между сърдития пек на слънцето и пеенето на жетварката, което е и песен, и тъжна песен на черни робини.) Започнала с кратко описание на юнака, строфата преминава върху широките каргини на околния свят — небето, слънцето, полето, жетварката — след което в четвъртия стих отново се връща на него:

и кръвта [ще по-силно тече.

Мисловно-описателният преход е рязък и неговата рязкост по обратен път се усилва от присъединяването на четвъртия стих не с друго, а именно със съединителния съюз „и“. Между това, че слънцето грее сърдито, че жетварката пее в полето, и по-силното избликване на кръвта от раната причинна и събитийна връзка няма, но тъкмо тази несвързаност подчертава дълбоко емоционалната и типично лирическа връзка между околната среда, героя и поетическото виждане. По подобие на първата строфа и тук образът на юнака обхваща в пръстен средишната част — а, тя каргината на околния свят, е така безотрадна, така потискаща, че раната на страданието започва да кърви още по-силно. Така и описанието на юнака от първата строфа „потънал в кърви, лежи и пышка“ преминава през все по-сгъстяващите се багри на по-нататъшния развой, за да прозвучи тук върху още едно стъпало по-близо до крайното отчаяние и безсилие: „лежи юнакът... и кръвта още по-силно тече“. Ходът на творбата неумолимо върви към своята песимистична кулминация.

И тя настъпва и нейният трагизъм разтърсва из основи досегашното описание: вместо съдържания описателен тон лирическият аз заговорва с неударимо вече вълнение и драматични възклицания, вместо плановото разгъване на мисловни и синтактични единици изказът се нахъсва в задъхани недовършени отрязъци, вместо спокойното съпадение между синтактични и стихови единици изказът се раздвижва в повсеместни преноси (анжамбмани):

Жетва е сега... Пейте, робини,
тез тъжни песни! Грей и ти, слънце,
в таз робска земя! Ще да загине!
и тоя юнак... Но мълкни сърце!

Основните мотиви на досегашния развой — юнакът, смъртта, жетварките, песента, слънцето — се появяват в сгъстена, напрегната близост, обжарени от пламъка на черна, но и бурно непримирима мъка, в която широките противоположности на Ботевата душа са се събрали в типичната ботевска *изстъпленост*: нека животът си върви над тая поробена земя, нека жетварките жънат робската си жътва, нека безстрастната природа наблюдава мъката и величието на подвига, без да го вижда — нека. Юнакът ще загине. От категоричното утвърждение „жив е той, жив е“ в първите думи на баладата до трагично примиреното и непримиреното „ще да загине и тоя юнак“ лирическото изживяване неумолимо се движи към най-черната точка на поражението и без-

надеждността. Минало през картината на падналия юнак и неговата дълбока рана, продължило през впечатляващите образи на замлъкналото и пречупеното му оръжие, доловило стоновите на проклинащата уста, разгърнало се в широтата на световната самота на героя и в струята на още по-силно бликащата кръв, изживяването се спуска сякаш стъпало по стъпало в бездната на смъртта и забравата. И в думите „ще да загине и тоя юнак“ — така страстно отричани и така неминуеми — то достига най-ниското стъпало, за да погледне смъртта очи в очи и . . . за да се оттласне от нея в победен полет към безсмъртието. В тези думи е, тъй да се каже, антикулминацията на творбата, в тях е и повратната точка, началото на мощно въземане от проклятието към прославата, от разгрома към победата. Човешки доблестен, нравствено богат, погледът върху земното, човечното, страдащото в подвига изпълнява и по-конкретна художествена задача: художественото внушаване на една идея е толкова по-убедително, колкото по-енергична е съпротивата, която тя преодолява.

Достигнало най-мъчителната си точка, изживяването на покрусата бива рязко прекъснато в незавършеното изречение, в цезурната интонационна извивка на израза „и тоя юнак“ и още по-рязко пречупено чрез противопоставния съюз „но“ в категорично заповедното и кратко изречение „Но млъкни, сърце!“. Не за първи, не и за последен път Ботевата балада извършва такъв смел поврат, такова замашно сблъскване на противоположности. Зад резкостта на поврата стои цялото досегашно и цялото по-нататъшно развитие на баладата, зад него стои, обосновавайки го и вдъхвайки му убедителност, и такава незабележима с просто око „подробност“, че подканата „но млъкни“ е отправена именно към сърцето на лирическия аз.

Нека за миг си представим, че в романа на Толстой се появи изразът „Устата на Ана проклинаше Вронски“, или пък че в романа на Д. Димов — изразът „Устата на Ирина проклинаше Борис и света на „Никотиана“. Нужно ще ни е голямо усилие на въображението, защото в подобен, епически контекст подобни изрази биха прозвучали непривично, неуместно, донейде и безсмислено. И най-раздвоеният епически герой е лично и субектно единен, и най-противоречивият епически герой е (с нищожни изключения) подлог на действията си: „Ана проклинаше“, „Ирина проклинаше“. А ето че не лирическият герой на Ботев като личностна цялост „се люшка“, „тъмнее“, „проклина“ — а

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

А ето че и призивът „но млъкни“ е отправен не към лирическия аз като цялост, а към неговото сърце!

Дребни, трудно забележими тънкости, с които така сме привикнали в лириката, че нужно е за миг да си ги представим в контекст на роман или разказ, за да почувствуваме тяхното действително своеобразие. Тая им незабележимост за активното съзнание на читателя обаче не само че не отслабва, но в определен, специфично художествен смисъл дори усилява действието им в цялостната система на творбата.

Казано най-просто, образът на юнака е раздвоен между неговата цялост и съставките му, при което носители на чувството на безсилие и прокълнатост става не той като цяло, а тъкмо и само те — очите, главата, устата. В художествената литература „овеществяването“ на душевните преживявания на героя чрез съставки на неговия телесен строеж е много често и много закономерно употребяван похват — така вещното и духовното още по-органично се сливат в единството на художествения образ. Специално в лириката обаче този общ похват се развива и с други, по-особени смислово-емоционални функции. Човекът в лириката е по-малко конкретизиран и по-обобщен, по-малко разно-

странен в свойствата си и по-интензивен в своите мисли и преживявания; по-интимен, по-единичен в своя контекст, в местоименната изява на своето „аз“, „ти“, „ние“ и същевременно по-универсален в своя типизиращ обхват. Така в напрегнатия скок между единично-задушевното и обобщително-универсалното той се разлива върху времето и пространството, природата и обществото или пък се сгъстява в образа на две хубави очи, две бели ръце, един тъмен пронизващ поглед. В динамиката на тези лирически процеси закономерно се стига и до следния специфичен за лириката израз: противоречивите сили в сложната душевност на човека разтварят неговата цялостност и заговорват като самостоятелни образи, а от граматическо гледище — направо като подлози на изреченията. Затова и тъкмо в творби, в които лирическите герои са особено остро раздвоени — примерно между копнежа по пиянска забрава, самоомаломощение и жаждата за борба и мъст — тяхната цялост последователно се разтваря в „сърца“ („те пият, а тънат сърцата им в рани“), в „дух“ („заспаще дух болен в разбити гърди“), в „души“ („че мъст, мъст кръвнишка жадуват души“), в „очи“, „лица“, „глава“. . . Затова и в една друга творба с подобно раздвоение на лирическия аз напълно естествено прозвучават думите:

Ах, налейте! Ще да пия
на сърце ми да олекне,
чувства трезви да убия,
ръка мъжка да омекне. . .

Затова и в баладата за сломения и несломимия юнак има действия, носени от целостта на неговата личност, и действия, носени от отделни негови съставки.

Плът и дух, проклятие и прослава, разгром и победа, смърт и безсмъртие, земя и небе, ден и нощ, зной и прохлада, яснота и унес, черни робини и бели самодиви, тъжна, робска и волна хайдушка песен, отчаяние и възход — колко много са и колко резки са контрастите, които Ботев е сблъскал в границите на една недълга лирическа творба! И през колко мъчителни и рисковано смели извивки минава човешкият дух, за да утвърди с художествена убедителност своята сила и величие. Тези извивки, това раздвоение минават и през образа на юнака и лирическия аз, на бореца за свобода и неговия певец. Борецът, героят е човек от плът и кръв, с които той изстрадва духовната ценност и безсмъртието на подвига си. Борецът, героят е човек с човешки надежди и радости, с чиято жестока гибел той плаща за общочовешката надежда и радостта на свободния дух. От своя страна певецът на подвига, като присъединява гласа си към величествения хор на певците, които „песни за него пеят“, изживява със сърцето си, с най-непосредните си човешки чувства страданията на юнака, неговия трагизъм и гибел. В ботевския размах на това раздвоение и слияние най-мрачните тонове на страданието и погрома се изтръгват не „от името“ на юнака като личностна цялост, а от неговото второ аз и проклятието към „цяла вселена“ изрича не т о й, а устата му. Разделителната линия между двата противоположни и противоборстващи центъра минава, както се вижда, и през сърцевината на основния герой. Така Ботев е постигнал и по-голяма човешка искреност, и по-голям драматизъм на конфликта, а и нещо решително важно за вътрешната логика и убедителност на баладата: наред с другите смислови моменти тая трудно уловима за „ненабитото око“ тънкост на свой ред обосновава и подготвя поразителния скок от „ще да загине и тоя юнак“ към „той не умира“.

След първоначалното сплитане между сила и слабост, борба и поражение развойт на творбата с жестока неотклонност тръгва към осъзнаване на погрома, самотата и гибелта на юнака. В това движение обаче има много доблест, сила, гняв, вътрешна непримиримост и нещо, за което не можахме да намерим по-точна дума от „ботевска изстъпленост“ — и няма дори полутон на размек-

ване или съзливост. И тъкмо силата да се погледне на подвига в неговите най-трагични, най-тъмни кътове дава право и убедителност на оня главоломан преход от мрака към просветлението; и тъкмо ненаатрапващото се иначе раздвоение между юнака и неговата проклинаща уста е една от силите, които още от самото начало обуславят и подготвят резкия поврат на „но мълкни, сърце“.

„Но мълкни, сърце“ — лирическият аз, описващ и изживяващ съдбата на юнака, също тъй е разполовен от основния конфликт на творбата. Живите картини на страданието, на самотността и поражението вълнуват непосредните му чувства и изпълват сърцето му с гняв и мъка. В единството на лирическият аз обаче има не само непосредност и съчувствие към най-видимите и най-мрачните страни на саможертвата. Неговата вътрешна сила се проявява както в смелостта му да погледне трагизма право в очите, така и във възможността му да прозре скритите истини зад видимия ужас на поражението. Затова и с такава категоричност повелява той на сърцето си да замлъкне — за да заговори неговият вечен спътник и „противоборец“, разумът:

Тоз, който падне в бой за свобода,
ой не умира: него жалеят
земя и небо, звяръ и природа,
и певци песни за него пеят.

Досегашният свят на баладата сменя краските си така рязко, както и тонът на изказа преминава от задъханите недоизречени изречения на предишната строфа в тази тържествена, уверена и съсредоточена в себе си утвърдителност. Същият досегашен свят живее и тук, но така окрупнен, обобщен и просветлен, че допирните точки между двата полюса по-очевидно подчертават широтата на промяната. Конкретното, земното и принизеното „лежи юнакът“, „лежи и пшъка“ се издига в обобщително — „тоз, който падне в бой за свобода“ с физическо-духовната двузначност на глагола „пада“ и с великата цел на подвига — свободата. Полето и небето, двете пространствени крайности, сред които страда и чезне юнакът, тук се издигат до обобщителното „земя“ и тържествено звучащото в своя стилово-архаичен облик „небо“. Тъжните песни на робините, които идат долу от ниското, се съблъскват и преливат с песните, прославящи подвига на героя. И над всичко това, над цялото контрастно единство се издига с извоюваната си победност и категоричност „той не умира“.

Тръгнало от рязко утвърдителното „жив е той, жив е“, минало през преизподнята на ужаса „той умира“, лирическото преживяване се възмогва до измеренията на всечовешкото, вселенното, вечното. Великата цел на борбата разчупва обръча на гибелта и смъртта и сродява бореца със земята и небето, звяра и природата, с безсмъртните песни на певците. Дори и в най-смелите си полети обаче това възвишаване не е опростено еднопосочно и декларативно, не е затворило очите си пред трагизма на смъртта и мъката: юнакът пада в бой за свобода, но не умира, не умира, а го жалеят, жалеят го и — пеят песни за него. Подсказаната още в образа на жетварката емоционална двузначност на песента оживява с пълната си сила тук, за да изрази чрез противоречието единство между жалеенето и пеенето величествения синтез на горест и победа. (Показателно е, че както и в третата строфа с нейните контрасти „на небето — в полето“, така и тук думите „жалеят“ и „пеят“ са в ключовата краестична позиция.) Борбата между живота и смъртта продължава и в тази повратна строфа, а просветлението буквално се изтръгва от силите на мрака и отчаянието.

В сложния възел от жалба и прослава, смърт и безсмъртие нито тази строфа, нито пък творбата се разполовява в простия и безстрастен преход от телесна смърт към духовно безсмъртие, нито пък думите „той не умира“ означават просто „той не умира духовно!“. Цялата творба от първата до послед-

ната си дума въстава срещу подобно тълкуване — колкото опростителско, толкова и за жалост разпространено. Юнакът осъбва със същата кървяща рана, очаква го същият ден, същото вечно страдание и възмогване — той е лежал, лежи и ще лежи там на балкана, между пушката и сабията си. „Той не умира“ не само като дух, като спомен, като песен, той не умира и със своето младо и силно тяло, и с кървящата върху гърдите му рана. Надчовешкото величие на подвига облъхва с безсмъртни и смъртната плът и в този горещ лъх колкото свръхестествен, толкова и земен, диша ботевската стихия на мъката и непримирението.

И тъй сладникавото, недialeктично и по същество нечовечно тълкуване „борецът за свобода изкупва тялом идеята си и братята си роби върху Голготата на свободата, след което възкръсва духовно“ е чуждо на творбата, както е чуждо и на светогледа на нейния автор. В „Моята молитва“ и в „Символ верую на българската комуна“ Ботев явно и недвусмислено обръща идейните, образните и стиливите оръжия на християнската митология срещу самата нея и ги използва за „обратен знак“, за да утвърди нови идейни ценности. В „Хаджи Димитър“ за явна и недвусмислена борба с християнщината и дума не може да става, но в същината си това е произведение дълбоко езическо — езическо в най-сериозния, най-добрия, най-българския смисъл на думата. Езически са образите на самодивите, езическо е изживяването на природата, езическо е единението между юнака и вселената, езическа е най-сетне и най-главно непримиримостта към гибелта и към разграничаването на героя спрямо идеята, вселената, живота. И може би най-характерно ботевският миг на баладата се крие в това, че и самата тя осъзнава разграничаването, че и самата тя се гради върху мъчителните извивки между умирането и безсмъртието, между мъката и просветлението, но че и самата тя въстава срещу него и — срещу себе си. „Ще да загине и тоя юнак — не, няма да загине“ — срещата на двете противоположни точки се превръща в драматизъм на вътрешната последователност, който най-пряко изразява вселения трепет пред повдига: борбата за свобода, за родната земя, за тъжните жетварки прекрочва границите на обикновеното, последователното, спокойното, ясното и като минава през остри противоречия, навлиза в свят, който е трепетно загадъчен, но и възвишено просветлен. Извисяването над кръвта, безсилното и смъртта не е безбурно, безтелесно, серафическо излитане на духа — то е бунт, то е смърч от страсти, който издига над света човека и подвига му *в тяхната цялост*.

Изпод перото на Ботев свободата и поезията са се сплели в завладяваща, неразчленима за трезвия и логически разсъдък, но неотразима за човешкия дух призивност. Затова и литературният анализатор, който пристъпва към баладата именно с такъв разсъдък и със задачата да различи нейните съставки, за да тръгне по дирите на по-явните и по-скрити връзки и по този начин да разкрие нейното смислово-емоционално богатство и направи нейния художествен механизъм по-ясен и по-ударно действащ върху читателя, рано или късно ще се изправи пред цялост, чийто комплексен резултат ще бъде качествено по-сложен, по-разноречив и по-неизчерпаем от сбора на така разчленените съставки. И груба грешка би допуснал той, ако реши, че поезията е там и само там, а не в прехода от аналитичното към синтетичното, от непротиворечивото към противоречивото, от изчерпаемостта към неизчерпаемостта. И в тежък грях спрямо обществената си задача би влязъл той, ако абсолютизира неизчерпаемостта и неувимостта и свие пред него знамето на аналитичната човешка мисъл — пък дори и когато го очаква такава трудна и духовна отговорна задача като разбора на Ботевата балада.

Петата, преломна строфа в разvoja на баладата, е преломна не само в основната си смислово-емоционална насока, но и в ред по-частни белези, подкре-

паци със своето единство общия прелом. Нейната тържествена утвърдителност зазвучава още в петте удара на началния ѝ стих („Тоз, който падне в бой за свобода“) — а само първата строфа започва с такова голямо съсредоточаване на ударения. Нейната мисловна наситеност и философска обобщителност се разгръща в дълго сложно-смесено изречение, което наистина „тежи“ на мястото си, защото е първото и последното в творбата. В сравнение със задъханата нахъсаност в предходната строфа изказът тук се разлива много по-единен и цялостен, а преносите (анжамбманите) между първия и втория, втория и третия стих са по-малко резки и в борбата между стихова и синтактично-интонационна цялост наслояват допълнителна значимост върху граничните смислови точки: „за свобода — той не умира“, „него жалеят — земя и небо“. Драматичната начупеност между смисловите контрасти обаче продължава да раздвоява и тази строфа, а пък да разчетворява и следния нейн стих:

земя и небо, звяр и природа. . .

Противоположността между „земя“ и „небо“ се удвоява вече по белега земност—широта в израза „звяр и природа“, а началното (анафоричното) *з* в „земя“ и „звяр“ и противоположността на полустипията по фонетична сънорност (*м, н — р*) дават принос си към противопоставянето и съчетаването на вселенните измерения, обгръщащи юнака. Насечената единност на третия стих обаче не е самостоен, затворен в себе си елемент — тя е и контрастен фон, на който прозвучава заключителната и вече високо единна утвърдителност на последния стих:

и певци песни за него пеят.

Вместо четирите предходни образа (земя, небе, звяр, природа) — единният образ на певците, вместо различията и контрастите — очевият, максималният единство на думите „певци“, „песни“, „пеят“, споени помежду си от общия си словесен корен (т. нар. фигура етимологика). Така завършващият стих на решителната пета строфа прозвучава като категоричен акорд, който извежда досегашните лутания и контрасти в единна, песенно наситена, просветлена увереност.

Така завършва и първият сблъсък между двете противоположни сили в баладата.

При цялата си емоционална напрегнатост петата строфа е мисловно богато наситена и обобщителна. Това се дължи и проявява и чрез нейния словесен състав, чрез голямата съсредоточеност на абстрактни понятия и обобщителни изрази — „тоз, който. . .“, „свобода“, „земя“, „природа“, — които релефно се открояват сред конкретната словесно-образна тъкан на баладата. Петата строфа наистина прекъсва говора на сърцето и издига преживяването от зримото и единичното към универсалното. Полетът на идеята обаче не се откъсва от твърдата почва на земното, на сетивно-духовното единство на творбата — както това доказва и нейният по-нататъшен развой.

Шестата строфа („Денем му сянка пази орлица“) прави нов рязък поврат към живота и конкретна картина на деня и участието на юнака. Връщането е много очевият, но тъкмо тази му очевияност подчертава дълбоките промени, настъпили след обобщително-възвисяващия патос на предходната строфа. По-ограниченото и моментно определение на времето в израза „жетва е сега“ се измества към единното и повторително представяне на деня — „денем му сянка пази орлица“. На картината с жарещото сърдито слънце скрито отговаря разпереното крило на тази орлица. На все по-силно бликащата кръв — „и вълк му кротко раната ближе“. На чувството за самотност, незнание, изоставеност на юнака — братската грижа на юнашкия сокол. Така предиш-

ното обобщение „него жалеят земя и небо, звяр и природа“ получава нова плът и кръв и с нова сила се изправя срещу напора на поражението. И възплътването не е плоско илюстративно, защото новите образи са здраво свързани с предходното развитие, което частично повтарят и частично отричат, а и с българската национално-духовна атмосфера, която творбата така цялостно носи. Соколът и орелът разперват крила над болните и ранени юнаци от българската народна песен, образите им живеят в най-борческите висини на нашата национална духовно-ценностна система. Освен това, ако по-преди юнакът се губеше в бездната между небето и полето, тук разстоянията се смаляват и животните го оградят с грижите си в задушевна близост. Творбата прави първата осезателна крачка към топлата нежност на нощта и сестринската грижовност на самодивите в следващите пет строфи от развоя си.

В сурово съдържания стил на досегашния изказ няма нито едно по-меко, по-нежно — да не говорим за разнежващо — определение. И когато в шестата строфа то най-сетне се появява, мъжки овладяваната мъка и нежност се разлива в него с удвоена сила. Дори и в тоя миг обаче нежността е по ботевски сложна и напрегната, защото определението „кротко“ е съчетано не с друго, а с . . . вълка: „и вълк му кротко раната ближе!“ Изумителното пречупване на пословичната вълча кръвожадност в кротост се присъединява към общия баладичен трепет, към прехода от естествените към свръхестествените измерения на подвига в името на свободата. Успоредно с това съчетаването на „вълк“ с „кротко“ отразява раздвоеността и слиянето между силите на смъртта и живота, жестокостта и победата (движение, майсторски подкрепено и от звуковия „образ“ на стиха: *в-л-м — к-р-р — б-л*). Ето защо кротко приведенят вълк потвърждава творческата мощ на Ботев и способността му да преобразува традиционно установени представи в по-сложни и по-драматични идейно-художествени цялости.

Като изобразява деня с неговата повторителна трайност, като сумира най-характерните образи и чувства от досегашния развой, тази строфа представлява обобщение на първата част на баладата и ведро успокоен завършек на досегашния двубой. А обстоятелството, че тя започва с думите „денем му сянка . . .“, а следващата строфа започва с думите „настане вечер“, вече ясно подчертава загатнатата и преди постъпателност на времето — постъпателност, която добива дълбок художествен смисъл, защото съвпада или по-точно се преплита с порива от смъртта и самотността към безсмъртното единение с вселената. Преходът от деня към нощта е и преход от поробеното поле към волния балкан, от палещото слънце към прохладния полъх на вечерника, от жестоката до болка яснота към забулената загадъчност на виденията, от натезжалата жарка плът към леките и безплътни движения на самодивите, от тъжното робско пеене на жетварките към хайдушката песен на балкана. . . Двете части на баладата се очертават като дълбоко сродни и драматично конфликтни, като развитие на противоположности върху една обща основа и утвърждаване на извоюваното единство чрез противоположностите. И което е особено показателно за усета на големия поет, преходът между двете части протича в точния водевел на творбата — между шестата и седмата от нейните дванадесет строфи! Тази композиционна тънкость на свой ред се присъединява към всеобщото противопоставяне, уравновесеност и обединяване на противоположностите в баладата, чрез нея баладата се групира в два равноделни центъра вече и в количествено-композиционен план — още един образ на нейната основна насоченост. Композиционната двуделност обаче преминава не само през общите измерения на творбата, но и през границите на отделния стих, не само през броя на строфите, но и през броя на сричките. В сличичната стихова организация на баладата всички стихове имат по десет срички, а вътре във всеки

стих на петата поредна сричка, тоест в точната му половина, задължително завършва дума. Цезурата — както открай време се нарича тази вътрестихова задължителност — се изразява в своеобразно интонационно пречупване, което, без да е само по себе си пауза, в близо половината от стиховете на баладата съвпада със синтактично-смысловите паузи, а в ред случаи подчертава смысловите контрасти между полустишията. Затова и речевите вълни на баладата звучат в дълбокия ѝ интонационен слой с прииждането и отдръпването, с издигането и спускането на неспокойното море. Затова и те така добре носят върху себе си нейния мисловно-емоционален товар.

Раздвоена в стиховия си строеж, раздвоена композиционно, раздвоена в противоречията и противоположностите си, Ботевата балада неволно напомня за пречупената надве сабя на юнака. Двете части и двата центъра на творбата обаче се спояват във висше художествено единство и тя като цяло продължава да воюва за свободата и достойнството на човека.

Многогранен и рязък, скокът от „дневната“ към „нощната“ част се гради върху устойчивите спойки на общите образи, на общата насоченост, на възможването от едната крайност на преживяването към другата. Дори и най-несъвместимите противоположности крият в себе си множество допирни точки и се подчиняват на обобщителното единство на творбата. Това разединяване на сходствата и спояване на противоположностите обхваща един от ключовите и един от най-противоречивите мотиви на баладата — мотива на песента.

Наистина колко много и колко различно се пее в Ботевата балада!

Пяят жетварките:

жетварка пее нейде в полето
пейте, робини,
тез тъжни песни. . .

Пее балканът:

балканът пее хайдушка песен,

Пяят самодивите:

и самодиви в бяла премена,
чудни, прекрасни песни поемнат. . .
и с песни хвъркнат те в небесата,
летят и пяят дорде осъмнат

И най-сетне като част от този многогласен хор и все пак като негово обобщение —

и певци песни за него пяят.

Тъжната и светлата, робската и бунтовната песен пронизват баладата и като я насищат със своето емоционално звучене, обвързват противоположностите в единността на възможнатото просветление. Върху вътрешно противоречивата, но обща основа на песента противоположностите се срещат и обхващат в неочаквани и разностранни допирни точки — описанието на жетварката и на балкана например носи подчертани сходства в лексикално, синтактично, словоредно, че и фонетично отношение:

балканът пее хайдушка песен
жетварка пее нейде в полето

Очебийна близост, на фона на която още по-силен става скокът от тъжните песни на робините до бунтовната песен на стария балкан, от жетварските нивя там долу в ниското до потайно шумящата гора и звездния небесен свод. По-нататък контрастирането и сливането между живота и смъртта, човека

и вселената прави още по-широка крачка: в нощта, диаметрално противоположна по време, а и не само по време на жаркото пладне, запяват самодивите. От песните на порсбените трудени жетварки до песните на волните среднощни самодиви — този преход, главоломно и художествено аргументиран, обхваща сякаш крайните точки на човешко-вселенното битие и понася юнака към измеренията на абсолюта. Но и това не е всичко, защото в движението към абсолюта се вливат — и същевременно по човешки и „логически“ застават над него — „същинските“ певци, възпяващи юнака и подвига му. Тяхната песен се ражда естествено, ненаатрапено сред песните на останалите образи, сред облъхнатата с песенност атмосфера на творбата, но се издига над тях и като песен за песента, и като израз на ново отношение към героя — отношение о на спомена, възторга, прославата. От друга страна, преходът от жетварката, бълкана и самодивите към „същинските“ певци се разлива и в обратна посока и поражда неизреченото значение, че и те — жетварката, балканът, самодивите — са част от същите тези певци, че и те „песни за него пеят“. Разбира се, внушението и тук не преминава в открито категорично твърдение и така полученото смислово раздвоение, тази специфична художествена двусмисленост е още един фактор, спояващ юнака с човечеството и вселената. А като венец на тези сложни преливания стихът „и певци песни за него пеят“ скрито включва в себе си наред с жетварката, балкана, самодивите, певците и . . . самата балада с нейния велик певец Ботев. Това отново неизречено преливане между поезия, подвиг и действителност поставя баладата в крайно интересна и активна двупосочна ориентираност: тя е и част от многогласния световен хор, и стоящо над него обобщително описание. Гениалната Ботева творба сама в себе си утвърждава връзката между поезия и дело — връзка, която скрепиха с кръвта си и той, и хилядите, които се бориха и умираха с „Жив е той, жив е“ на уста.

Песента произвиза и организира творбата не само в смислово-емоционален план. Погледнато прозаично-счетоводно, глаголът „пее“ и неговите производни се появяват в нея цели десет пъти — брой, недостигнат от никой друг мотив на баладата. А звуковият строеж на тези думи (песен, пее, певци, песни, пеят) навежда на догадката, че песенното начало пронизва не само смисловия, но и звуковия пласт. И наистина, гласната *е* се появява в баладата с честота, чувствително по-голяма от нормалната за българската реч, а в седмата строфа, както отдавна е отбелязано в нашето литературознание, честотата ѝ е повече от очебийна — седемнадесет от общо четиридесет гласни.¹ Сама по себе си обаче гласната *е* — пък употребена тя и в неслучайно високи съсредоточения — не внушава, а още по-малко означава песенност: никакви артикулационни или слухови нейни свойства не носят подобен ефект! Ето защо, ако съсредоточенията на *е* в баладата на Ботев все пак носят на възприемащия звуково внушение за песенност, причината трябва да потърсим другаде — в благоприятната за поета случайност, че в български език думите „пее“, „песен“ съдържат двукратно *е*, и в неслучайната за поета възможност да съсредоточи в творбата си повече думи с *е* и по този начин да обвърже смисъл и звук в обща художествена целенасоченост; причина, както се вижда, конкретна или, речено по модерному, окازیонална. Поетът е поет покрай другото и затова, че му се удава да оползотвори и най-незначителните езикови предпоставки и да издигне

¹ Ударената гласна *е* се появява в баладата с честота, чиято вероятност е по-малка от една двадесета, а в седмата строфа с честота така поразително голяма, че вероятността да се случи това в речта е по-малка от една десетохилядна! (Според сведения на кабинета по глотометрия в Софийския университет и изчисленията на др. Радосвет Коларов, за чиято колегиална помощ сърдечно благодаря.)

случайните от художествено гледище езикови съвпадения в осмислена и функционална закономерност.

Мотивът на песента се появява многократно и все пак равномерно разпределен в композицията на творбата — в първата част го носят жетварките и певците, във втората балканът и самодивите. След посочената вече смислово-емоционална дълбочина и звукова ключовост на мотива тази композиционна тънкост още веднъж потвърждава усещането, че песента е една от водещите спойки между двата смислово-емоционални центъра на баладата. Разбира се, наред с нея действуват и множество други спояващи сили — както това доказва и развоят на следващата, втората част.

„Настане вечер“ — встъпителните думи на втората част — пречупват насоката на изложението към свят така контрастен на досегашния, както е контрастна нощта спрямо деня. В този прелом величествената красота на свечеряването, много вселенна и много българска, събира в нов синтез някои от основните противодействия в баладата. Земя и небо, поле и небе, високо и ниско — тези значими контрасти се срещат преосмислени и приповдигнати в единния образ на балкана, като го превръщат от място на действието, какъвто е бил досега, в активно и спояващо средоточие. По подобие на третата строфа („Лежи юнакът. . .“) първият поглед и тук е насочен високо към небесата:

Настане вечер, месец изгрее,
звезди обсият свода небесен

— а вторият надолу към ниското:

гора зашуми, вятър повее. . .

В развойно противодействие спрямо третата строфа обаче на мястото на сърдитото слънце в небето изгрява месецът и заблестява звездният налит, а погледът надолу не се спуска до полето, а остава на балкана и до юнака. Шумоленето на гората и повеят на вятъра на свой ред се противопоставят на прозрачната жегата на жетварското пладне. И най-сетне, сякаш за да бъде докрай пълна контрастно-синтезната връзка между двете строфи, на тъжната песен на жетварката се откликва бунтовната песен на стария балкан:

гора зашуми, вятър повее,
балканът пее хайдучка песен.

Този неусетен преход от шумоленето на гората и повеят на вятъра е една от най-висшите художествени сполуки в Ботевия шедьовър. Песента прозвучава естествено, ненатрапено, като част от общата хармония на природата и неделимо нейно продължение в човешките и социалните преживявания. По подобие на предишната специфично художествена двусмисленост — „същинските“ певци са и не са част от жетварките, самодивите, балкана — така и тук смисълът трепти върху възможността песента на балкана да бъде равна на горското шумолене, на повеят на вятъра и да бъде нещо по-широко и по-различно от тях. Трептение, което по-здравосъвършено свързва българския дух, човека, природата и света в преклонението им пред бореца за свобода.

За разлика от предходните два стиха, които са разсечено двучлени (напр. „гора зашуми — вятър повее“), заключителният стих е смислово и синтактично единен. За разлика от предходните стихове, чиито глаголи са в краткотрайно повторителния сегашно-свършен вид (напр. „настане“, „обсият“), заключителният стих е в обикновено и трайно сегашно време — „пес“. Песента, борческата българска песен се разлива над света широка, трайна и могъща.

Тази дивна строфа на свечеряването още с първите си думи („настане вечер“) дава нов гласък на един от основните смислово-строителни фактори

в баладата, времето. В по-нататъшните стихове обаче тласъкът някак се пречупва в изрично недоопределени временни последователности — а че са недоопределени, свидетелствуват оживените спорове в училищните стаи и по страниците на литературния печат. И наистина кое кое предхожда: дали настъпването на вечерта — изгряването на месеца, дали изгряването на месеца — светването на звездите, дали зашумяването на гората — повея на вятъра? Подобни въпроси и особено последният — може ли най-напред да зашуми гората, а след това да повея вятърът — са пораждали много спорове, а и немалко предположения. И докато едни от предположенията будят почит със строгата си „научност“, други направо смайват с фантастичната си изобретателност. Има например тълкувачи, които, търсейки реда и смисъла в отделните действия, „разчитат“ в глагола „зашуми“ не значения за шумолене, а за. . . покриване с шума — „на гората порастват листа, вятър повече“! Други пък — и тяхното мнение е добило вече печатна гражданственост — се позовават на някакъв акустичен закон, според който скоростта на звука превзхожда скоростта на вятъра, така че нищо по-естествено от това първо да се чуе шумоленето на гората, а после да се усети полътът на вятъра. И двете предположения — макар и да е несправедливо да ги поставяме на едно равнище — са пример за неадекватен подход към многозначността и изобщо своеобразието на литературната творба. Че звукът се движи по-бързо от вятъра, може да е вярно и познаването на този факт може би присъствува в смисловата стойност на стиха „гора зашуми, вятър повече“. Работата обаче е в това, че и в настоящия случай решаваща дума в осмислянето на отделната съставка имат не единичните й, правдоподобни или неправдоподобни значения, а връзката й с художествената цялост. А, както вече посочихме, постъпателността на времето в баладата е сложно раздвоена между вечния кръговрат и застиналия миг, между движещото се и спрялото време. Седмата строфа, в която има тъй много възможности за последователно ориентиране на отделните действия във времето, също остава вярна на основната насока на баладата. И тъкмо защото тези възможности са така богати, отказът от по-голяма определеност става нов активен носител на преливането на единично и многократно, подвижно и неподвижно, последователно и взаимно наслоено.

Вечерната картина е първият рязък обрат от деня към омаята на нощта, от жестоката истина към нежните видения, трептящи на границата между реалността и страстното въображение. Ходът на досегашния развой и особено преломът в завършека на първата част подготвят промяната още отдалеч, а собствената сила и убедителност на вечерната картина е ново стъпало към все по-живото вглъбяване в нощната тайнственост. Затова и с първите думи на следващата строфа чудните самодиви се появяват свързани с резултатно-съединителна връзка с вечерната картина: „И самодиви в бяла премея. . .“

Като съставка на художествената цялост образът на самодивите също събира в себе си противоположните стихии на плътта и духовността, грижовността и самотата. Тези най-важни и същевременно най-тревожно загадъчни създания на народността митология изплуват от безплътността с белите си премени — най-напред се чуват песните им, след което те пристъпват или се спускат върху тревата (умела художествена двусмисленост, постигната чрез израза „тихо нагазят трева зелена“) и накрая идват и сядат край юнака. В това си постъпателно сближаване и „уплътняване“ самодивите носят и ново вещно окръжение за героя: в жежкото жетварско лято под нозете им се появява зелена трева, в дланите им студена вода. Вещното, сетивното се съгъства още повече в грижите им за юнака — в билката, наложена върху лютата му рана, в целувката, долепена бързо върху устните му. След това максимално сбли-

жаване обаче дивните планински създания изчезват така, както са и дошли — неусетно и далечно, — оставяйки зад себе си много любов и много самота. А когато се разсъмва, раната на юнака отново е развързана и в дневната светлина изчезва и последната следа от среднощното му преживяване. . . „Самодивите са идвали и са превързали раната на юнака“ — открито казва творбата; „на сутринта вълкът отново ближе раната му, така че те може би не са идвали и не са я превързвали“ — скрито подсказва тя. Това тънко и специфично художествено противоречие (недооценено впрочем и от един голям наш поет и критик) слива в едно въображението на героя и лирическия аз с действителността, желаното с постигнатото. Чрез него получава ниво дихание поривът към възможване и утвърждаване през границите на ограничено трезвото и последователно „здравомислещото“. В същото време обаче чрез неговата вътрешна раздвоеност, чрез двустранната насоченост в образа на самодивите, чрез суровия преход от нощта към разсъмването творбата смело поглежда към силите на противодействието — за да стане самата тя по-силна.

Това двупосочно участие на самодивите в баладата бива подкрепено и от ред по-детайлни черти на техния образ. Така например те идват не само неусетно и незнано откъде, но и в неопределен брой — три ли са те или повече, творбата многозначително премълчава. Отражена в броя, общата смътност на видението се развива и в начина, по който се изброяват самодивите, помагачи на юнака: „една . . . друга . . . трета“. На фона на по-категоричната изброителна възможност — „първата. . . втората. . . третата“ — такова изброяване носи значението за многократен, свободен и не строго фиксиран подбор; може да бъде и едната, и другата, и третата. В допълнение на всичко това действията на самодивите също са описани в сегашно-свършен глаголен вид — „поемнат“, „седнат“, „върже“ и пр., — който наред със значенията за многократна и краткотрайна повторителност получава от контекста и значение за разколебана, „баладична“ утвърдителност. Живото и смътното в самодивите се присъединява в основния конфликт на творбата — между живота и смъртта.

Белите самодиви и техните песни са многостранният — по време, смисъл и емоционална насоченост — контрапункт на robinните в жетварското поле. От друга страна, грижите на самодивите за юнака се спояват в мотива „него жалеят земя и небо, звяр и природа“ и през вододела между деня и нощта влизат в неочаквано сродство с орлицата, вълка, сокола:

една му с билки раната върже→и вълк му кротко раната ближе
друга го пръсне с вода студена→денем му сянка пази орлиня
трета го в уста целуне бърже→над него сокол, юнашка птица
кажи ми, *сестро*, де—Караджата→и тя се за *брат*, за юнак грижи

Сродство, подкрепено от близки смислови единици, от някои звукови общности, а и от еднаквия брой на образите в двете групи, който от своя страна „съвпада“ с любимото за народната песен число три. Тази успоредница между образни и изразни групи, каквато в творбата има не една и две, крие в себе си простото съчетаване между земното (зверовите) и свръхестественото (самодивите) и вече по-сложното, размененото кръстосване между техните свойства: реалните, земните животни се издигат чрез действията си до равнището на свръхестественото, а самодивите слизат на земята като нежни, грижовни сестри. Още един контрастно-единен и раздвижен възел, който обхваща юнака в многостранните нишки на битието. . .

Образите на самодивите също обогатяват непосредния ботевски сблъсък между живота и смъртта. Мили и засмени, прегърнати и пеещи, те са всичко друго, но не и покрусени от скръб тъжачки над поразения юнак, а целувката, която оставят на неговите устни, е всичко друго, но не и прощалното мърт-

вешко „последно целование“. Съ своята нежност и веселост те носят на юнака дъха на живия живот и бодрата устременост, а с това и мъчителния контраст между гибелта върху самотния балкански връх и мамещия в далечината неизживян живот — земния и непознатия. Погледнато от днес към вчера, мотивът на самодивите крие може би най-голямата опасност от подхлъзване към съзливо-сладникавата сантименталност. И тъкмо тази опасност ни кара да оценим още по-високо духовно-творческата победа на Ботев — защото и най-ефирните образи в баладата му изразяват по своему драматичния двубой между живота и смъртта, надеждата и покрусата. Плътно сетивни и искрящи в далечината като бели видения, грижовни сестри и безгрижни деца на нощта, отлитали надалече с песните си, самодивите носят със себе си живота и неговото отрицание, носят със себе си грижовността и още по-болно изживяваната самота. А когато юнакът помолва самодивата да отнесе душата му — същата самодива, която е превързала раната му или го е целунала, същата, която той на два пъти назовава „сестро“, двойнствената насоченост на тези красиво-далечни и задушевно-чужди създания на народносттаното въображение добива сякаш същинските очертания и в единство с образа на кротко-кръвожадания вълк влива силите си в общия драматизъм на творбата. Борбата между противоположните сили продължава и в най-нежните образи на баладата, победата на живота, добротата и красотата и тук върви сплетена със своето отрицание.

Чрез образа на самодивите баладата очертава една остро драматична извивка и в своята най-обща композиционна динамика. Първата част започва в реален план, в прозрачната светлина на деня, в горящия допир с плътта, но в по-нататъшния развой борбата между живота и смъртта е така смела, а плодовете ѝ така замъшени, че единството от живот и смърт прекрива границата на обикновеното и вдъхва вселенен трепет пред подвига в името на свободата — подготвяйки по този начин и прехода към втората част. Втората част преобръща последователността на досегашното изложение — тя започва с романтични и баладично-фантастични мотиви, но и в нейните рамки не престава да намира реалното, сетивното, конкретното, подготвяйки по този начин възвръщането на деня в последната строфа. Така баладата на Ботев се огъва в обединителното движение между противоположни мисли, чувства, виждания, така тя улавя не само вечността на времето, но и широтата на човешкото духовно пространство.

След трите поредни стиха, описващи грижите на самодивите, четвъртият стих — отново обобщителен! — пренася вниманието върху юнака и като преобръща досегашната синтактична последователност, обединява двата образа в единството на завършената симетрия: „а той я гледа — мила, засмена“. (Показателно е, че и тук обобщителният стих е в просто сегашно време — „гледа“.) Майсторски уравнивяещ и затварящ досегашния развой на строфата, последният стих вътре в себе си се разчленява — смислово, интонационно, цезурно — на две контрастни части: тъжното съзерцателно безсилие на юнака и светлата веселост на самодивата. Наред с това привличането на гледната точка на героя („а той я гледа“) подхранва виденияното начало в нощната картина, подхранва значението, че самодивите са негово видение, родено в неговите тъмнеещи очи. В същата насока действа и широкият преход към следващата, десетата строфа: „Каж ми, сестро, де — Караджата“. Въпросът идва като непосредно продължение на погледа, но идва и неподготвен, недообяснен — никаква лирическа „ремарка“ не пояснява дали това са неговии думи, дали той ги е прошепнал или извикал, помислил или изрекъл. Тази рязкост и недообясненост усилва чувството за задушевна сроденост между герои, ситуация и читател, но, от друга страна, подчертава и баладичния трепет на картината между реалността и видението.

Във въпроса на юнака към самодивата животът и смъртта отново се срещат очи в очи: грижата на него, умиращия, за другарите му в борбата, неизреченото разкритие, че Караджата е убит, напразното дирене на духа му в небесата — всичко преминава в своята противоположност и във всичко продължава да диша сложното безсмъртие на подвига. В този въпрос за първи път прозвучава и единственото собствено име в баладата — Караджата, — а заедно с него възниква един важен проблем за идейно-художественото своеобразие на творбата.

Търсеца прехода от единичното и интимно човешкото към общочовешкото, разливаща образа на човека върху природата и обществото или пак съсредоточаваща го в интензивни, напрегнати ядра, лириката закономерно отбягва употребата на собствени имена и като им противопоставя личните местоимения или обобщителни названия от рода на „изгнаници“, „юнакът“, „огнярът“, много трудно и много рядко ги допуска върху стиховете си. А допусне ли ги, извлича от тях ефекти, твърде различни от назоваващо-индивидуализиращите функции на имената на героите в епоса (вж. напр. имената Рада и Калиоп у Яворов, Люсиен у Д. Бояджиев, Ирен и Лаура у Ем. Попдимитров, Ван Ванич у Маяковски). От друга страна обаче, Ботевата балада е отзвук на героично и широко известно събитие в борбите на българския народ за свобода — подвига и гибелта на Хаджидимитровата чета и трогателната народна вяра, че войводата е оцелял в битките, че е жив и здрав, но че местонахождението му, както пишат тогавашни емигрантски вестници, не е още за казване. И тъкмо защото темата на творбата оправдава и изисква появата на собствени имена, а родовата ѝ специфика се съпротивява на това, името „Караджата“ се оказва на кръстопътя между две смислово-емоционални художествени насоки. Като собствено име то се появява, и дори двукратно, но се появява неочаквано, неподготвено и без да се разгърне в образ със своя съдба и значимост, неусетно излиза от вниманието на творбата. Индивидуална определеност и баладично различаване върху нещо далечно и малко познато, име на добре позната историческа личност и име на ярност, дружба и всеотдайност — такива значения се събират върху „Караджата“ и определят приноса му към баладата. Същият сложен и двупосочен преход от реалност към художествена обобщеност раздвижва и образа на главния герой, на юнака — защото няма е вярно, че Караджата е първото и единствено собствено име в баладата?

Две прости неща, прости до очевидност, крият в себе си далеч по-сложно художествено въздействие и проблемност. Първото — че в заглавието е названо името на чутния български войвода, сложил костите си на връх Бузлуджа през лятото на 1868 г. Второто — че вътре в творбата това име не се споменава нито веднъж. Защо е така и по-точно какви са идейно-художествените последици от това премълчаване? Обяснението, че името на войводата е премълчано, защото вече е известно или пък защото „не подхожда“ /?/ на стиховата реч, не обяснява нито въпроса, нито художествената сила на тази прилично незначителна подробност. Собственото име е отстъпило не защото е излишно или „неуместно“ (напротив, със своите пет срички „Хаджи Димитър“ съответствува на полустихията в баладата); собственото име дава начален тласък от заглавието, след което неговата частност и единичност се сменя в героичното и обобщителното определение „юнакът“, употребено шест пъти в стиховете на баладата, сближава се в по-задушевните местоименни форми („той“, „го“, „му“), разтваря се в разделенията между цялостната личност на героя и неговата проклинаща уста, влива се в генерализиращата конструкция „тоз, който падне. . . той не умира“. Така заглавието обвързва творбата с нейната реална отправна точка — подвига на Хаджи Димитър и момчетата му — а по-нататъшният ѝ развой чрез активния отказ да упомене неговото

име размества границите на индивидуалната определеност и през задушевното сродяване с нея води към общочовешка художествена типизираност. В диалектиката на художествения знак юнакът е и не е Хаджи Димитър — тъй като и самото заглавие е и не е част от художествената творба.

Закономерностите на тази диалектика се долавят дори в промените, които Ботев е нанасял върху заглавието в неговите три печатни редакции. В първото си издание (в. Независимост, 1873) баладата е онасловена „В памет на Хаджи Димитра“ — заглавие сравнително дълго, описателно, което по стил и смисъл стои на границата между посвещението и „същинското“ литературно заглавие. Днес то е забравено — и донейде за жалост, защото преходът от това „реквиемно“ въведение „в памет на“ към първите думи „жив е той, жив е“ изявява с разтърсваща откровеност споменатия вече конфликт между неизреченото начало „той е мъртъв“ и категоричното начало „той е жив“. Във втората редакция (Календар за 1875 г.) заглавието вече е сведено само до името, но все още пълното име на героя — „Хаджи Димитър Асенов“ — и със своето разположение между фотографията на войводата и текста на баладата изпълнява двойната задача на надпис и заглавие. И едва в третата редакция (Песни и стихотворения, 1875) Ботев се спира на най-краткото възможно назоваване на войводата и на окончателното озаглавяване на творбата си — „Хаджи Димитър“.

Това постъпателно съкращаване, но не и елиминиране на конкретната описателност по своему отразява стремежа на творбата да остане вярна на историческото събитие и същевременно да го издигне на равнището на художествената типизираност. Защото взаимната подкрепа и взаимното отрицание между достоверност и художествена условност минава не само по широката линия между реалност и баладично-героична размашност, но върху по-частната основа на собственото име. И което е особено показателно за творческия усет на Ботев, на тази основа преходът между двете страни „съвпада“ с прехода от заглавието към творбата. А заглавието — със своето място, стил и назоваваща обобщителност, заглавието е малък художествен Янус: едното му лице гледа към творбата, а другото — към извънхудожествения свят; със своите смислови и структурни белези то е и не е част от творбата, то е една от множеството нишки, свързващи художественото съдържание с извънхудожествените форми на човешко общуване и с действителността изобщо. Ето защо, когато на тази погранична точка за първи и последен път се появява името на бузлуджанския герой, то се превръща в диалектично двупосочна брънка между живота и изкуството, изкуството и живота.

Преходът от достоверност към художественоусловна обобщеност не е пряк, еднопосочен или пък еднократен — той е непрекъсната борба, непрекъсната взаимна обратимост между двете страни, той е процес. Достоверното, историчното живее и в най-неправдоподобните точки на творбата — както това доказва и споменът за втория войвода на четата. Когато в най-тайнствените мигове на нощта името на Караджата прозвучава с резкостта на лирически скок, то не само изразява копнежа на юнака по живота, борбата и другарите, но и силно „дръпва“ назад към заглавието и в унеса на среднощното видение напомня за действителността и историческото събитие.

С името на Караджата баладата не само се връща към своята начална точка, но и подготвя своя по-нататъшен, финален развой — което в определен смисъл е равнозначно, защото и самият завършек, както вече видяхме, носи кръговия обрат към началото на деня и началото на творбата. Последната строфа прави и последния рязък скок в задължано начупения развой на баладата — този път от унеса на нощта към жестоката истина на деня. Сдумите „но съмна вече“ изказът изрично подчертава силата на тази рязкост, но и

предишният развой убедително подготвя, подсказва и обуславя следващия преход към пробуждането. Както вече изтъкнахме, омайната нощна картина не е безконфликтна и еднопосочно опоеизирана — в нея продължават да напират силите на суровата истина; и, както пак изтъкнахме, логиката на цялостния развой на творбата описва драматичната крива от реалността към свърхестественото облъхване и от баладичната омая назад към реалността. В този общ процес дава приноса си и мотивът на Караджата: неговото име връща към спомена за пролома, с търсенето на неговия дух в небесата самодивите напускат юнака и пак във връзка с него в описанието на нощната картина за първи път се прокрадва истината, че нощта ще свърши:

летят и пеят, *дорде осъмнат*
и търсят духа на Караджата.

И чак след това с прехода към новата строфа идва краткото и сурово, прерязващо очарованието на нощта полустиише: „но *съмна* вече“. В баладата има само още едно полустиише, въведено с противопоставния съюз „но“, и стиховото, звуково, смислово и композиционно сходство между двете е така силно, че те изграждат здрав и художествено функционален мост:

но съмна вече → но млъкни, сърце

Както вече видяхме, полустиишето „но млъкни, сърце“ пресича движението към най-ниската точка на поражението, на безнадеждността и тласка мисловно-емоционалното преживяване в нова, противоположна посока. И когато тази посока стигне своята най-висока точка на нежност и задушевност, идва новото пресичащо „но“ и връщането към същото и все пак далеч не същото изходно начало. Така двете полустиишия бележат двата основни прелома в развоя на баладата и голямото им сходство подчертава единството на преходите в най-острите извивки на тази напрегната творба.

Резкостта на обрата от нощ към ден черпи сили и от неочакваното изместване на гледната точка във времето: цялата балада преди и след преломното полустиише е в сегашно време, а единствено то е в минало свършено — „но съмна вече“. Тази присъща на лириката свобода в движението по темпоралната ос дава възможност за внезапно дистанциране от някакво преживяване и преход към подчертано различен смислово-емоционален кръг. Редуването между сегашно, минало и отново сегашно време съпътствува пулсациите на съгъстяването и разреждането в емоционалното напрежение, така че едва ли е случайно, че наред с Ботев и други големи майстори на българската лирика са използвали възможностите му в преломните точки на някои от най-драматичните си творби — например:

но свърши. Тихо гръм последен
заглъхва нейде надалече
(Яворов, „Градушка“)

Още миг ще падне заветния хълм.
Изведнъж Радецки *пристигна* със гръм.

Скокообразен и все пак здраво споен с първата преломна точка, преходът от нощ към ден е преход към коренно различен и все пак дълбоко познат и сроден свят. Балканът, поразеният юнак, кървящата му рана, навдесеният над него вълк, пламтящото южно слънце — всичко е така различно спрямо преходната картина и така сродно с нейното потиснато течение, всичко е така сходно с дневната картина и все пак така различно от нея. Възвръщането към

началото на деня завърта описанието и преживяването в кръга на многократната, вечната повторителност, а съсредоточаването на основните мотиви на деня в една единна точка продължава противопоставно този развой в значението за вечния неподвижен ден — както отбелязахме това още в първите стъпки на разбора. Борбата между живота и смъртта продължава в безкрая със своите последователни промени и своята безпроменна единосъщност. С финалното възвръщане обаче Ботев е нанесъл още един удар с оръжието на своята художествена диалектика — защото последната строфа е песимистичен и същевременно просветлен завършек на досегашния двубой.

Разглеждайна сама за себе си, последната строфа наистина се връща към най-ниските точки на поражението и безнадеждността. Нейните първи думи променят гледната точка не само във времето, но и в пространството — вместо досегашната задушевна сближеност с юнака гледната точка се дръпва рязко назад и отново го обхваща в широките измерения между балкана и слънцето. Синтактично-словоредната еднотипност на двете кратки изречения във втория стих — „Юнакът лежи, кръвта му тече“ — набляга върху техния мрачен смисъл. Движението към обективизирано отдалечаване продължава и в третия стих, който така много напомня на своя съответ от шестата строфа и така се отличава от него, че ще ги поставим един до друг:

В VI строфа: и вълк му кротко раната ближе

В XII строфа: вълкът му ближе лютата рана

Определението „кротко“ от шестата строфа в дванадесетата вече липсва, а вместо него се появява мъчителното определение на раната — „лютата“. Изчезнали са и другите две животни от шестата строфа, соколът и орлицата, останал е само вълкът, и то вече не „кроткият“ вълк. И докато в шестата строфа орлицата закриля юнака от палеция огън на слънцето, в дванадесетата той отново лежи безсилен и беззащитен под неговите лъчи, под неговите натъртено удвоени (и в същност утроени) удари: „и слънцето пак пече ли — пече“. Така в композиционната разпределба на баладата се очертава още един динамично равноделен принцип: шестата строфа сумира противоположно досегашния развой в просветлено издигната и уравновесена точка и завършва първата смислова и композиционна половина на творбата; дванадесетата строфа, завършваща втората половина и баладата като цяло, се противопоставя на шестата и се връща върху етап, изживян и преодолян от завършека на първата част, връща се върху чувството за поражение и безнадеждност. Това чувство и насища финала на Ботевата балада.

Вярно ли е току-що казаното? Вярно ли е, че „Хаджи Димитър“ оставя читателя потиснат, обезверен? Да, вярно е, доколкото половинчатата истина може да бъде истина. За да вникнем в същината на това последно и решително противоречие, нека започнем със следната стилова тънкость. С едно единичко изключение баладата е издържана в женски рими, а завършващата римова двойка „тече — пече“ е мъжка. Литературоведските впечатления отдавна подсказват, а точни количествени наблюдения (примерно на Томашевски върху творчеството на Пушкин) доста убедително доказват, че в обкръжение на женски и дактилни рими мъжките рими имат по-голяма завършваща стойност и по-често се срещат в заключителните стихове на творбата. (Аналогично положение познават в своята област композиторите и музиковедите.) В този смисъл последната римова двойка „тече — пече“, с която Ботев е „изневерил“ на досегашното си римово правило, на свой ред доутвърждава художествено заключителната точка в завършека на творбата. От друга страна обаче, смисълът и строежът на последния стих, специфично повторителната и наблягаща конструкция „слънцето пак пече ли — пече“ подсказва по-нататъшен развой, в който като ехо продължава да звучи „пече, пече, пече. . .“

Тези стилови тънкости отразяват едно много по-широко противоречие на творбата и нейния завършек — нейният край е нейното ново начало. Затворил се е кръгът на упорната борба със смъртта и безнадеждността, завършила е — ще една схватка от вековния двубой на човешкия дух. И с живота на безсмъртния юнак, със силата и вярата на неговия певец духът излиза от двубоя — изстрадал, обжарен, но и победно възмогат — излиза за миг, сякаш оглеждайки се върху изминатия път, за да се впусне отново в него. Ботевата балада поема пътя му от най-тягостните и мъчителни точки на неговото временно поражение и доблестно следва извивките между погром и възход. И когато след отвоюваното трепетно възмогане тя се връща на изходната си точка, от това печели живата идейно-художествена убедителност на възмогането, мъжествено смелата доблест на духа, който го носи. Защото със своя смисъл и строеж баладата неотразимо внушава, че започва нов ден и нов кръг от двубоя, нов полет към безсмъртието на свободата и нейните поборници.

* * *

В статията „Жив е той, жив е. . .“, която четем с нескривано възхищение и със скритото пожелание все пак да не беше излизала изпод перото на Пенчо Славейков, за Ботевата балада е казано и следното: „Тя е от ония творения — чинито недостатъци знаем много добре и все пак губим ума и дума пред тях.“ Сдържаното отношение на Славейков, а донейде и на Вазов към ценностите на баладата е факт, достоен за сериозно проучване, тъй като зад него стоят не само и дори не толкова лични пристрастия и вкусове, а обективните предпоставки на един идейно-художествен момент с неговите непосредни приемствено-противопоставни връзки спрямо творчеството на Ботев. Не на този факт обаче искаме да обърнем тук внимание, не и на факта, че за заслугите на баладата Славейков говори твърде голословно, а за недостатъците и твърде конкретно, тоест придирчиво, защото и горният анализ влезе в мъчаллив спор кажи-речи с всички Славейкови придирки. Нека отминем и ефектната, но най-малкото неточна съпоставка на баладата с „ония хубавици, чинито недостатъци знаем много добре“ — нито по онова време, нито днес можем да се похвалим, че знаем „много добре“ с какво е силна и с какво е слаба Ботевата творба. От цялото това остроумно и дълбоко проблематично твърдение заслужава да се спрем и на една единствена дума, думата „знаем“.

Всичко създадено от човешкия разум и чувство може и трябва да бъде изследвано от същия този разум — включително и художествената литература. До този безспорен гносеологически постулат обаче веднага се изправя парливият практически въпрос: какво печелят от това творбата и читателят. Ако читателят със свои сили или с помощта на специалиста литературовед започне да знае, тоест ясно да осъзнава ред по-сложни, по-прикрити, по-трудно забележими с просто око смислови връзки в творбата, ще стане ли от това по-добър читател? Знаенето и осъзнаването на отделните връзки няма ли да разреже творбата по шевове на тези връзки? И в името на изследваческата максима „творбата трябва да бъде изучена, защото съществува“ не се ли жертвува спонтанното, цялостното, емоционално непосредното, а може би и специфично художественото възприятие на читателя?

Горните въпроси имат множество страни и насоки — например ролята на интуицията в художественото възприятие, субективното деформиране на творбата от отделния възприемащ и нейния обективен смисъл, историческата обусловеност, историческата подвижност на този смисъл и прехода му в устойчиви равнища, които всеки изследвач и всяко поколение се блазни да издигне в абсолютни.

Всяко възприемане е комплекс от интуитивни и дискурсивни съставки, които влизат в различни количествени съотношения според особеностите на възприемания обект и възприемащия субект. Особеностите на художествената литература дават основание да се предполага, че делът на интуитивното в нейното възприемане е по-голям, отколкото във възприемането на нехудожествени обекти. И ако под твърдението, че художественото възприемане е изцяло интуитивно, днес би се подписал може би само най-тесногръдият крочеанец, значително по-широк е кръгът от специалисти и неспециалисти, готови да подкрепят следната, по всичко изглежда, неоснователна представа: в художественото възприемане интуитивно и дискурсивно се намират в антагонистично и обратно пропорционално отношение, тоест колкото повече нараства делът на дискурсивното, толкова повече то потиска и изтиква интуитивното. И ако тези хора гласно или негласно приемат интуитивното като специфична съставка на художественото възприемане, неминуемо ще последва изводът им, че колкото по-малко знаем и съзнаваме за художествената творба, толкова по-добре, по-адекватно ще я възприемаме.

Тази представа, приятна за носителите си, защото приспива мисловните им усилия, и неприятна за художествената литература, защото обеднява духовните ѝ ценности, трудно може да устои на общата научна и частната литературоведска методология. Възприемането на езиковите изрази, съставлящи литературната творба, не може да бъде първично, а ще по-малко изцяло интуитивно. Ето защо спецификата на художественото възприемане трябва да се търси в някакво своеобразно напрежение и единство между интуитивно и дискурсивно, а не в самостоятелната и абсолютизирана интуитивност. Също тъй неоснователна е представата, а и страхът, че интуитивно и дискурсивно се намират в обратна пропорция и че колкото по-съзнателно възприемаме една творба, толкова по-малко място остава за интуитивното, недоизреченото, разсъдъчно неуловимото. Истината, изглежда, се крие в обратното — колкото повече се разширява кръгът на осъзнаваните белези на творбата, толкова повече се удължава допирната линия с неосъзнаваното, неуловеното и неуловимото нейно богатство и толкова по-богато и адекватно става възприемането. Художественото възприемане очевидно се подчинява, макар и по-оному, на стария, колчем сократовски парадокс в познавателното общуване на човека със света: колкото повече знаем, толкова по-малко знаем, защото, колкото повече знаем, толкова по-голям става допирът ни с непознатото.

Литературната творба е неизчерпаема, както е неизчерпаем по думите на Ленин и атомът. (В това се убедих и по следния първобитно прост начин: около една трета от предварителните ми наблюдения върху баладата отпаднаха от изложението на анализа.) Ето още едно важно обстоятелство, което лишава от смисъл самонадеяните надежди, съответно прибързаните страхе, че научният дискурсивен анализ може да изчерпи творбата и да не остави в нея нищо за учения, нищо и за читателя.

Горният анализ „преведе“ Ботевата балада в един твърде обобщен национален, националнолитературен и универсално литературен контекст. Кратките бележки за връзките ѝ с националната душевност, с българската фолклорна и личнотворческа поетика отвориха вратата към нови контекстуални богатства и проблеми, но не навлязоха в тях — и не защото това е излишно, а просто защото други изследвачи вече са го вършили и биха го вършили по-добре от мене. Върховното постижение на българския поетически гений особено красноречиво доказва нуждата от синтетичен литературоведски подход — един благороден дълг, който нашето литературознание трябва да изплаща поне докато над българската земя звучи песента „Жив е той, жив е“.