

„ОБЕСВАНЕТО НА ВАСИЛ ЛЕВСКИ“ И ПОЕТИКАТА НА БОТЕВ

(Опит за още една интерпретация)

Радосвет Коларов

1

Изглежда, че всичко вече е казано за последната Ботева творба, радваща се на изключителен интерес особено в последните години, проучвана най-внимателно от идейно-психологическа, художествено-структурна и текстологическа гледна точка. Изказвали са се противоречиви оценки и пристрастия, спорило се и се спори за автентичния текст на стихотворението, използвали са се различни методики и методологии, за да се докажат едни или други тези за художествената му стойност. В критическия разговор са вземали участие творци на художественото слово (като Захари Стоянов, Иван Вазов, Атанас Далчев), изтъкнати литературни историци и ботевоведи (като Боян Пенев, Михаил Арнаудов, Иван Хаджов, Петър Динев, Пантелей Зарев, Цвета Унджиева и др.); в разговора се включи и именитият американски лингвист Роман Якобсон, показвайки поетическата функция на граматическите, фонологични и стихови структури.

Това внушително и авторитетно критическо наследство утежнява задачата на всеки следващ анализ. Колкото до самия опит за това, може да се каже, че търсенето на незасегнати и неразработени аспекти там, където е пипала ръката на опитни изследователи, е нещо естествено и закономерно, когато се касае за големи творби на изкуството; това е белег за тяхната художествена жизненост и гъвкавост, даваща възможност за нови и нови прочити.

Дълбоки и верни синтетични оценки са давани на общата атмосфера, идейното съдържание и по-специално на трагическия патос на стихотворението; проникновено са анализирани и отделни негови стихове. Откъм интонационно-ритмична, стиховедска, граматическа и звукова страна пък стихотворението е почти изцяло „изтискано“. Какво остава тогава? Недостатъчно е изследвана неговата семантична система, останали са в сянка някои основни конструктивни принципи, по които се организира неговият смислов свят. И това е обяснимо. Тези принципи — необичайни за самия Ботев — са замаскирани зад суровия реализъм на стиховете, зад отказа от троповата образност и сякаш бедността на фантазията, зад упоритото сякаш съпротивление срещу всякаква пищност и разкрояване при поетическото претворяване на образите, с една дума — зад същите онези „обикновени думи“, срещу които така остро е реагирал на времето Захари Стоянов.¹

¹ Съчинения на Христо Ботьов под ред. на Зах. Стоянов, С., 1888, с. 4.

Избързвайки напред, може да кажем, че в своята творба поетът е използвал различни типове трансформации, отнасящи се както до отделната дума или образ, които менят своя статут по протежението на стиховете, така и до цялото стихотворение като цяло, което трансформира, смислово преобръща други художествени системи. Преди да се премине към самата същност на задачата — разкриването на споменатите вече принципи, ще бъдат разгледани някои трансформации отворения тип, които непосредствено дават ключ към задълбочаване в иманентната структура и смисъл на творбата.

Анализът ще се опира върху текста на стихотворението, поместен в изданието на Ботевите съчинения от 1888 г. под редакцията на Захари Стоянов; същевременно ще бъдат привличани по един или друг повод стихове от варианта, публикуван във в. „Нова България“ (бр. 22 от 12 авг. 1876 г.), както и образци от черновите варианти, намерени в тефтерчето на поета.

Обесване на Васил Левски

1-ви стих О, майко моя, родино мила,
2-ри стих защо тъй жално, тъй милно плачеш?
3-и стих Гарване, и ти, птицо проклета,
4-и стих на чий гроб там тъй грозно грачеш?

5-и стих Ох, знай, знай, ти плачеш, майко,
6-и стих за туй, че ти си черна робиня,
7-и стих за туй, че твоят свещен глас, майко,
8-и стих е глас без помощ, глас в пустиня.

9-и стих Плачи! Там близо край град София
10-и стих стърчи, аз видях, черно бесило,
11-и стих и твой един син, Българийо,
12-и стих виси на него със страшна сила.

13-и стих Гарванът грачи грозно, зловешо,
14-и стих псета и вълци вият в полята,
15-и стих старци се молят богу горещо,
16-и стих жените плачат, пишат децата.

17-и стих Зимата пее своята зла песен,
18-и стих вихрове гонят тръни в полето,
19-и стих и студ, и мраз, и плач без надежда
20-и стих наваяват на теб скръб на сърцето.

2

Преди всичко „Обесването на Васил Левски“ е трансформация на семантичната система на „Хаджи Димитър“. Спорадично отбелязваните отделни допирни точки (Р. Якобсон,² Св. Цонев³) са в същност много повече и имат системен характер.

Напълно логично е да се очаква, че когато е писал „Обесването“, поетът е имал в паметта си вече готов образец — писаната две години по-рано и отнасяща се към същия идейно-тематичен кръг балада, посветена на паметта на друг национален герой. Такъв образец-шедъвър не може да се заобиколи, да се елими-

² Р. Якобсон. Структурата на последното Ботево стихотворение. — Език и литература, 1961, кн. 2, с. 10.

³ Светозар Цонев. Христо Ботев. Поезия и правда. С., 1976, с. 153—154.

нира — той неминуемо „заства на пътя“ на творческите търсения, заставляващата творба да го включи в контекста си чрез съответна интерпретация, със съответен — положителен или отрицателен — знак. Пишейки „Обесването на Васил Левски“, поетът инстинктивно или осъзнато се е придържал и, както ще видим, същевременно отблъсквал от схемата на „Хаджи Димитър“, проектирайки върху нея структурата на своята нова творба.

Общите места между двете творби засягат както някои елементи на поетическия сюжет, така и някои микрообрази, словесни изрази, чиито еднотипни структури и съответно функции в системата на цялото, взети в съвкупност, изключват вероятността за случайни съпадения.

В „Хаджи Димитър“ поваленият юнак е заобиколен от митологически преобразени животни — сокол, орлица, вълк. Някъде около бесилката на Апостола се появяват — необлени от митологична светлина, реални, но същевременно отклоняващи се от реалността чрез определени семантични „аномалии“, за които ще стане дума — гарван, псета, вълци.

Хаджи Димитър е юнак „в сила мъжка“. Левски виси на въжето „със страшна сила“.

Лобното място и в двата случая се въвежда чрез едно и също наречие за място: „Там на Балкана. . .“ — „Там близо край град София. . .“. В първия случай, в „Хаджи Димитър“, *там* означава естествено мотивирана (героят лежи високо в планината) пространствена отдалеченост от хипотетичната гледна точка на лирическия „аз“; във втория случай *там*, имайки определена локализираща функция, същевременно означава и нещо друго (за това по-късно). Същевременно и в двата случая *там* се появява след възклициране на лирическия субект по повод съдбата на героя: „Жив е той, жив е! Там на Балкана. . .“ — „Плачи! Там близо край град София. . .“

Трябва да се отбележи още едно сходство: В „Обесването“ глаголят във второ лице повелително наклонение *плачи* е обръщение, адресирано до майката-родина, която два стиха по-горе е наречена „черна робиня“:

Ох, зная, зная, ти плачеш, майко,
затуй, че ти си **черна робиня**,

.
.

Плачи!

Това е разгърната перифраза на обръщението „пейте, робини“ от „Хаджи Димитър“, дистанцираща текстово предиката от субекта на фразата (т. е. „пейте, робини“ → [„плачи, черна робиньо“] → „ти си черна робиня. . . Плачи!“).

Паралелни са стиховете „Балканът пее хайдушка песен“ и „Зимата пее своята зла песен“, съдържащи етимологическата фигура „пее песен“.

Лексикален лайтмотив в „Хаджи Димитър“ е лексемата *пая* (представена с различни словоформи), а също „песен“ — *пее, пеят, пейте, песен, песни*. Подобен лексикален лайтмотив има и в „Обесването на Васил Левски“ и той е съответно *плача* (също разгърнат в серия словоформи) и *плач* — *плачец, плачи, плачат, плач*. (Срв.: „жътварка пее нейде в полето“, „пейте, робини“, „Балканът пее хайдушка песен“, „летят и пеят дорде осъмнат“, „чудни, прекрасни, песен поемнат“, „и с песни хвъркат те в небесата“, „и певци песни за него пеят“ — „защо тъй жално, тъй милно плачеш?“, „Ох, зная, зная, ти плачеш, майко“, „Плачи!“, „жените плачат“, „и студ и мраз и плач без надежда“.)

Употребеното в „Хаджи Димитър“ съчетание от съюза „и“ + лично местоимение във второ лице единствено число, натоварено с деиктична функция и съответно емфатично ударение („и *ти*“ — „грей и ти, слънце“) се появява и в „Обесването на

Васил Левски“ — „Гарване, и ти, птицо проклета“), и то в сходен смислов контекст:

Жътва е сега. . . Пейте, робини,
тез тъжни песни! Грей и ти, слънце,
в таз робска земя! . . .

О, майко моя, родино мила,
защо тъй жално, тъй милно плачеш?
Гарване, и ти, птицо проклета,
на чий гроб там тъй грозно грачеш?

Паралелизмът е очевиден. И в двата случая са налице по две обръщения: след първото обръщение, насочено към персонажа (робините, майката-родина, която е „черна робиня“), съчетанието „и ти“ насочва към адресат, който е част от околния природен свят и чиято роля в творбата се свежда до изразяването на — най-общо казано — несъчувствено отношение към героя — слънцето немилостиво пече, гарванът грозно грачи.

И в двете творби е подчертан сезонът, в който героят загива — горещото лято, студената зима. Този сезон и в двата случая излиза от сферата на пасивен природен фон, като се изпълва с определено психологическо съдържание, активно, бих казал, дори агресивно включвайки се в лирическата тема на стихотворението. Но има и нещо по-специално — по особено оригинален начин и в двете творби природните реалии, свързани с този сезон (слънце, мраз), се превръщат в своеобразна образна емблема на основното емоционално състояние, с което е пропита творбата, и съвсем пряко, и в двата случая, подават ключа на интонационното движение, определят „пулса“ на творбата, пряко насочвайки своето въздействие към сърцето на лирическия субект (съответно читателя на творбата):

слънцето спряно, сърдито пече;
жътварка пее нейде в полето,
и кръвта още по-силно тече.

. Грей и ти, слънце,
в таз робска земя!
. Но мълкни, сърце!

Зимата пее своята зла песен,
вихрове гонят тръни в полето,
и студ, и мраз, и плач без надежда
навяват на теб скръб на сърцето.

Палещото слънце кара кръвта да избликва по-силно, раната да кърви по-обилно — така и трябва да бъде съобразно с един елементарен физически закон. Но малко по-долу се оказва, че същото това слънце тласка буйно и кръвта в сърцето на поета и с това сякаш определя лирическата гама на цялата творба, състоянието на лирическия „аз“, определено от Н. Георгиев като „ботевска изстъпленост“⁴ — мятанията на душата, трескавото съзнание, че героят сякаш все още може да бъде спасен, но на — „ще да загине“, изоставен от всички. . . В „Обесването на Васил Левски“ песента на зимата играе същата роля, която и слънцето в „Хаджи Димитър“, само че обратно — „заскрежава“ със своя студ и мраз сърцето,

⁴ Н. Георгиев. Ботевата балада „Хаджи Димитър“ (Опит за разбор). — Литературна мисъл, 1974, кн. 4.

свива го в непоносима болка пред вече случилата се непоправима беда; кръвта не се мята буйно, а „изстива в жилите“, в студа на огромна, смазваща скръб

Очевидно е, че сходствата между двете произведения са достатъчно много и достатъчно специфични, за да се заподозре играта на случая. Но сходствата са само първата част от процеса на взаимодействието между двете творби, те са повод за да се очертаят несходствата. Художествената система на „Хаджи Димитър“ привлича и същевременно отблъсква от себе си новата Ботева творба и в тези отблъсквания — по-радикални от привличанията — се ражда нейната качествена определеност и художествена индивидуалност.

Най-напред се хвърля в очи поразяващото травесиране на митологичните животни и птици от „Хаджи Димитър“ — сокол, орлица, вълк — в лицето на гарвана, песата и вълците. Това в същност е ретрансформация, възвръщане на животните и птиците към първоначалния им, непоетичен статут на хищници. Войт на натуралните, изгладнели вълци и граченето на натуралния, търсещ мърша гарван след чудесната сцена на милостърдно съдружие на сокола, орлицата и вълка пред поваления юнак в „Хаджи Димитър“ крие в себе си някаква особена горчивина, може би и частица горчива самоирония. С особена острота и властност читателят е въвлечен в този първи и по всичко личи единствен предметно-реален план на гибелта, в който няма пощада и милост, и чудо не може да се очаква.

Присъствието на гарвана и вълците вече подсказва, че трактовката на смъртта не може да бъде идентична със съответната трактовка в „Хаджи Димитър“. И наистина. В баладата е налице — експлицитно изразена — философията на борбата, която противопоставя на физическата смърт нетленността на подвига на бореца, паднал за народна свобода. „Жив е той, жив е!“ — възкликва в началото поетът, за да продължи няколко строфи след това в сентенцията-лирическо отстъпление: „той не умира“. Мястото на подобни стихове в „Обесването“ остава празно. Нещо повече — в шеста строфа на варианта, публикуван във в. „Нова България“, откриваме „антистих“, който гласи. . . „Умря той вече!“. Този стих, влизаш в поразителна полемика с първия стих на баладата, може да даде „показание“ за противоположната посока, в която се е движел художественият замисъл на последната Ботева творба. Може да се каже, че двете стихотворения са построени върху смисъла на две противоположни изречения. „Той не умира!“ — казва „Хаджи Димитър“. „Той е мъртъв!“ — твърди с не по-малка категоричност „Обесването“. Това са две констатации, еднакво силни и патетични и в еднаква степен способни да породят разтърсващи поетични внушения. В диалектическия възел на борбата едната от тях — „Той не умира!“ — изтегля светлото, химново начало, увенчаващо подвига на бореца с безсмъртие, гордо нарушавайки стереотипа на „нормалната“, житейски проверена човешка логика. Другата констатация „Той е мъртъв!“ — изтегля другия, тъмния край във възела — ужаса и непримиримата скръб пред лицето на смъртта, пред с нищо незаменимото човешко отсъствие на героя, изричайки съждение, не по-малко парадоксално и непостижимо (психологически) от първото.⁵

В съответствие с това се очертава вече загатнатата противоположност на двете емоционално-интонационни системи, толкова различни, колкото е различна семантиката на посочените думи-индикатори „плач“ и „песен“, колкото отликата между зимната виелица и палецето лятно слънце, колкото са различни

⁵ Това разграничение, разбира се, в строго алтернативната си форма схематизира, огрубява идейното съдържание на двете творби; във всяка от тях има „по нещо“ и от съответния противоположен, реципрочен край на възела: в „Хаджи Димитър“ има трагизъм, в „Обесването“ няма само смърт. Този противодействащ план в разглежданото стихотворение ще бъде изяснен в хода на анализа.

накрая стиховете: „Ще да загине / и тоя юнак... Но мълкни, сърце!“ и „навяват на теб скръб на сърцето“.

Що се отнася до изграждането на самия централен образ, съпоставката на двете творби показва нови, очевидни различия. В „Хаджи Димитър“ поетът е използвал богатия арсенал на поетическата условност, за да изведе образа от реалните му човешки измерения и връзки и да му предаде изключителност, легендарна окраска. Ситуирайки го в едно привидно реално пространство, с предметно-автентични координати („Жътварка пее нейде в полето“), поетът рязко променя мащаба на художественото изображение — вгражда една перспектива в друга, размества близки и далечни планове, вследствие на което фигурата на смъртно ранения юнак придобива някаква титанична осанка — той е високо „там на Балкана“ — повече топографски уточнения сякаш са ненужни и безпредметни — и същевременно почти пред погледа на лирическия „аз“ — потънал в кърви между пушката и сабята; устата на героя проклинат цялата вселена, а в отговор на това слънцето пече сърцето, към този стилизиран „космически“ диалог и ред други особености, които условно можем да наречем „перспективно хиперболизиране“, се прибавя израстването във философско-сентенциозния план — посредством метонимна генерализация се извършва преход от образно-пластичната единичност и конкретност в чертите на отделната личност към абстрактната всеобщност на идеята; героят получава правото на безсмъртие, чертите на непреходно човешко битие; на трето място се появява превъплъщението в митологичния план — сякаш за да бъде удостоверена истинността на думите „той не умира: него жалеят / земя и небо, звяр и природа“ и да бъде отново върнат лирическият изказ към образно-пластичната конкретност, героят се преселва във великолепната картина „нощ в Балкана“ („зелената трева“, която нагазват самодивите, решително не е онова място, на което го заварва началото на баладата) — във фантастичното пространство, заето от митологични същества, мъчещи се да облекчат болките. Използувайки различни средства — от сентенцията до баладично осветения пейзаж, поетът явно и тенденциозно митологизира героя, поставя го в „центъра на вселената“, придавайки му величие, равно на стойността на неговия подвиг.

Прочитайки в контекста на тези особености „Обесването на Васил Левски“, критикът може да се почувствува смутен. Той се съблъсква с една сурова реалистичност и лаконизъм на словото, в които не личат белезите на разгледаната поетическа техника на апотеозно извисяване. Концепцията за безсмъртието от баладата се оказа неприложима, мащабът на поетическото претворяване, както ще видим, също. Насочвайки се към „адреса“ на лобното място — след многозначителното, неточно, поетично „там на Балкана“, читателят не може да не почувствува тръпка от жестоката автентичност и „прецизност“ в качеството на ориентир на стиха „... Там близо край град София...“⁶ Вглеждайки се (след това обезкуражително начало) в текста с въпроса, „какво може да се противопостави на поетическия арсенал от „Хаджи Димитър?“, читателят ще стигне до отговора — почти нищо. Има едно „черно“ бесило, реални, чужди на всякакво романтично поведение представители на животинския и пернатия свят, реално, голо поле с тръни, подгонени от вихри... Но има нещо още по-странно след прочита на баладата и то е, че в същност централният образ... почти отсъства от стихотворението, поетът скъпернически му е отделил — като изключим метонимичната поява на бесилото — само два стиха от наличните двадесет (11-и и 12-и), и то при положение, че единият от тях (11-и) е разполовен от обръщение към майката-родина (а не към героя) и че в същност единственият

⁶ Верижното натрупване на три локализиращи пояснения към „град София“ — две наречия и един предлог (*там+близо+край*) може да породи илюзия за „описващо“, „коригиращо се“ насочване към визирания обект.

12-и стих, в който за миг се мярва Апостолът, има разколебаната модалност на стих, въведен като „разказ на очевидец“, с помощта на единствения глагол в минало време („видях“) и следователно не принадлежи, формално погледнато, към временната плоскост — лирическата сегашност, — в която се гради художествената фикция на творбата!

Очевидно е, че очерталите се в началото на съпоставителните бележки сходства между „Обесването“ и „Хаджи Димитър“ — забележително точният структурен паралелизъм на отделни стихове, еднаквостта на определени лексикално-интонационни модели и микрообрази се „изкупват“ с не по-малко рязко очертани противоположности, когато се премине към анализ на по-високи, надредни идейно-художествени пластове. Че тези отговорни, надредни в системата на творбата пластове са организирани очевидно по друг начин, съобразно с действието на други художествени принципи. Тръгвайки по примамливия път на сходствата, критикът се натъква на непроходими несходства, на невъзможността да отключи художественото своеобразие на „Обесването“ с готовия ключ на „Хаджи Димитър“.

Но този път на съпоставки даде своя евристичен принос в предстоящото отключване — чрез активизирането на отрицателно корелираните признаци, показвайки какво от „Хаджи Димитър“ няма или е противоположно в „Обесването на Васил Левски“. Наблюденията ни в това отношение се свеждат засега до две констатации:

1. Преместване на концепиращата гледна точка от триумфално-оптимистичния към трагичния полюс на изобразяваното явление.

2. Отказ от прийоми на директна митологизация, на романтично-баладично окрупняване на централния образ, нещо повече — видимо редуциране на неговото място в произведението.

Разполагаме с два принципа-ориентира в по-нататъшното изследване на стихотворението. Първият от тях насочва най-общо към идейно-тематичната му сфера, вторият — с по-тясно значение — към неговата поетика. Извличането на тези принципи в контрастна съпоставка със знаменитата балада поставя, психологически погледнато, последното Ботево стихотворение в предварително неизгодна светлина. Може да се появи например съмнението: отказвайки се от разгледания тип „поетика на обезсмъртяване“ в „Хаджи Димитър“, обръщайки я сякаш нарочно „наопаки“ в „Обесването“, не се ли отказва поетът изобщо от възвеличаване образа на Апостола? Това конструирано по аналогия умозаключение обаче веднага се удря в непоколебимата увереност на критика — в художествения му опит на читател — че по сила на поетичното внушение образът на Апостола не отстъпва на образа на Хаджи Димитър. Да се намери обяснение на този сблъсък значи да се разреши поставената задача, да се намери пътят към художествената специфика на творбата. Щом като образът на Апостола е конструиран с „антирешения“, носи „антипризнаците“ на Хаджи Димитър и, от друга страна, излъчва неговото величие, очевидно се касае не просто за отсъствието на употребения в баладата модел на възвеличаване, а за присъствието на друг модел на възвеличаване.

Той трябва да взаимодействува по някакъв начин с другия (първи) принцип-ориентир — с трагизма като художествено светоусещане в творбата. Но отбелязаните два принципа не са задължително да действуват като две взаимно изключващи се, но взаимодействащи начала. Те могат да изхождат от единното ядро на една и съща художествена задача. Пример за това отново ни дава „Хаджи Димитър“, където патетичната идея за безсмъртието подхранва митологизирането на личността на героя. Аналогично с това в „Обесването на Васил Левски“ патосът на трагизма (ориентир (1) би могъл да е непосредствено свързан с неиз-

вестния модел (ориентир (2), да служи по обратен път на художественото обезсмъртяване на образа.

Че в „Обесването на Васил Левски“ е именно така, ще покаже след малко анализът на текста. Съществува обаче едно предварително указание за правилността на досегашните разсъждения, един своеобразен шифър на така изложената концепция, който се състои в . . . трансформацията на още една художествена система. Видяхме, че стихотворението преобръща структурата на един мит, вплътен в поетична творба („Хаджи Димитър“). Но то преобръща — наистина много по-замаскирано, „между стиховете“, по пътя към собствената си специфика още един мит — библейския мит за Спасителя.

Великият трансформатор Ботев (най-голямо завоевание на способността му да заимствува и асимилира явлението в орбитата на своята собствена система е художественото усвояване и преработване поетиката на народната песен) невдъх проявява склонността към апострофиране, преобръщане смисъла на известни положения или цитати от Библията или сентенции, свързани непосредствено с християнската митология: „кръстът е забит в живо тяло“ („Елегия“) — разместване на елементите в структурата на образа;⁷ „О, мой боже, правий боже! Не ти, що си в небесата“ („Моята молитва“); „бог не наказва, когото мрази“ („Борба“) — вм. „Бог наказва, когото обича“ и пр. В „Обесването на Васил Левски“ намираме пръснати в текста на няколко места появили или завоалирани подобни реминисценции от Библията. „Свещеният“ глас на майката-родина е „глас в пустиня“ (срв. „Глас на един, който вика: пригответе в пустинята пътя. . .“, книга на пророк Исаия, гл. 40, стих 3). В „свидетелството“ на лирическия „аз“ за страшната гледка „край град София“ четем: „И твой един син. . .“ — стих, сякаш перифразиращ евангелския израз за божия „единороден син“ (например Йоан, глава 3, стих 16, 18 и др.). Странното съжителство на „псета и вълци“ в полята извиква асоциация с побратимяването на враждуващите животни в книгата на Исаия (срв. „Вълкът ще живее с агнето / . . . И лъвът ще яде слама, както волът“ и пр. — „Исаия, гл. 11, стих 6—8). В черновите варианти, нахвърляни в Ботевото тефтерче, намираме освен това реминисценция на сцената „сваляне от кръста и погребване на тялото“:

„Долу гяурът!“ крясна пашата
и бързо, бързо свалиха в гробът
твоия син, майко

и другия вариант:

Няма го вече! . . . Святото тяло
пашата кресна да хвърлят
турците бързо в гробът. . .

Тези дискретни отпратки към библейския мит (едва доловими и хипотетични, взети поотделно, но настойчиви в своята съвкупност) разкриват — неочаквано за хода на досегашните наблюдения — присъствието на митологичен (!) модел — образен аналог на идеята за светостта и величието на жертвата в лицето на разпятието!⁸ И веднага след това идва констатацията, че в същност, приобщавайки към своята система библейския мит в един пункт, творбата на Ботев жестоко го преобръща най-малко в други два пункта, поемайки върху себе си неизмеримо

⁷ „У Ботев не народното тяло е приковано за кръста, а кръстът е забит в живото тяло на народа“ (Ив. Унджиев, Цв. Унджиева, Христо Ботев — живот и дело. С., 1975, с. 209).

⁸ Показателно е, че този образ срещаме по-късно у Вазов в одата „Левски“: „О, бесило славно! / По срам и по блясък ти си с кръста равно!“

по-голям нравствен товар: внушавайки, че висящият на бесилото „един син“ на България няма да възкръсне и жертвата му ще остане непокрита с цената на изкуплението...

Тази трансформация на библейския мит не получава, разбира се, собствено образно изпълнение в стихотворението; дълбоко замаскирана в текста, тя остава със своето кодово значение: да покаже, че творбата ще утвърди някакъв модел на възвеличаване (и вероятно митологизиране) — подобен, от порядъка на библейския мит, равностоеен нему по мащаба на поетичното претворяване; като същевременно ще задълбочи до краен предел трагизма на централния образ и в художественото светоусещане на творбата изобщо.

3

Време е да преминем към същността на анализа. Досега беше изтъквано — не без доза тенденциозност, — че в „Обесването на Васил Левски“ няма митологизация и баладична трактовка, особено що се отнася до централния образ на Апостола. Съпоставката с „Хаджи Димитър“ ясно показваше това. Същевременно неслучайно при тази формулировка се прибавяше определението „директна“. И наистина в стихотворението няма директна митологизация, директни форми на фантастично, баладично претворяване. Подобни изрази средства изглеждат несъвместими със строгата графичност на образите и словесния лаконизъм, с общата потиснатост, която доминира в творбата и определя състоянието на лирическия аз и която сякаш парализира всякакво буйство на въображението. Тя определя впрочем и графичността в тяхното значение на думата (като изключим метафоричния ѝ смисъл) — маркираността на черно-белите тонове: в черния цвят на гарвана, черното бесило, черната робиня и, от друга страна, имплицитната белота на зимния пейзаж. Тук всякаква полихромия, цетова интензивност би изглеждала неуместна. (Отново обратно на това в „Хаджи Димитър“ има червена на цвят кръв, зелена трева, звезди и др. природни реални, които се възприемат в своята нормална, полихромна оцветеност.) Така че — да се върнем след това малко отклонение и повторим отново — в „Обесването на Васил Левски“, — като изключим обръщението към майката-родина, което читателят е склонен да схваща по-скоро като поетическа фигура-условност, — няма директни форми на митологизация и хиперболизиране. Но става дума за директни, а не за отсъствието на всякакви форми. И ето че стигаме вече до същината на въпроса. В тази творба Ботев се домогва до удивителна изтънченост в постигането на нямащи самостоятелен словесен терен внушения, използвайки „скритите резерви“ на текста. Под тромавия и сякаш застинал горен слой на словесната маса се открива играта на намеците, на конотативните обличавания и разграничения, едва забележимите трансформации (вече вътре в творбата) на словото, с други думи — движение, изместващо незабележимо за окото, при минимален разход на думи и място образите от привичните им, „нормални“ очертания...

Тази „ненормалност“ е почувствувана и по своеобразен начин отразена в характеристиката, която дава на стихотворението Боян Пенев: „Ботев не е писал по-скръбни стихове от тези: има в тях някаква болна мъка, безпределна и не-свестна като тия повилнели простори, из които вихрите гонят не призрази, а техни скелети. Едва ли би могъл той чрез друга някоя картина да изрази по-силно плача на осиротелите и безнадеждните и ужаса от предсмъртната агония. Риданието заглъхва във вихъра, който се носи над замръзналата пустиня — остава само тя с тия лудо подгонени тръне.“⁹

⁹ Боян Пенев. История на новата българска литература. Т. IV, ч. II. 1936, с. 1476.

Написаното за Ботев не е измежду най-доброто в творчеството на Боян Пенев. Но към горните силни редове ще се връщаме неведнъж. В тях — при известна едностранчивост и емоционална неовладяност са уловени особености, които имат непосредствен израз, реално съдържание в текста на творбата и представят възлови моменти в посоченото изместване на реалните очертания на образите.

Вече стана ясно, че стихотворението диалектически поема напрежението между одата и елегията,¹⁰ утвърждавайки и извисявайки образа на героя в трагичното чувство, чрез скръбта на оплакващата го родина. Тази конструкция се отличава с голяма простота и, както ще видим, ефикасност. Двуделността на образната структура в стихотворението е рязко отчетлива: на единия полюс е образът на Апостола, обесеният син на България; на другия полюс противостои цялото обкръжение на родната земя и всички живи същества върху нея. Това противостоеие получава особена активност и художествени функции, то е момент от по-явно или по-незабележимо действащите деформации, чрез които се организира художественият свят на творбата.

В безсмъртната балада на поета юнакът може да бъде докоснат — в буквалния смисъл на думата — от нежните ръце и устни на самодивите, от приближилия се, ближещ раната вълк; на свой ред оставя разточителни следи от кръв по земята, на която лежи. Може да се каже, че той и заобикалящият го природен свят проникват един в друг. В „Обесването на Васил Левски“ лирическият герой остава в многозначително уединение, в някакво енигматично, непроницаемо — при цялата му прагматическа достъпност и точност на координатите — пространство. Да забележим, че псетата и вълците „вият в полята“, а не под бесилката, лирическият „аз“ също се е отдалечил от лобното място; в думите му е затаен дълбок потрес от гледката „там“, „край град София“; парентезата („аз видях“) разсичаща фразата на две, по великолепен начин подсказва потребността на говорещия да убеди самия себе си в истинността на собствените си думи.

Целият човешки и природен свят (това доказва всеки стих, е обхванат от „стресово“ състояние, в което се рушат привичните стереотипи, объркват се посоките; хората и животните блуждаят в безпътница, псетата подивяват и започват да вият из полята заедно с вълците. В това всеобщо страдание рязко изпъква на преден план идеята за единството на всички страдащи същества и това „единство в скръбта“, изравняващо, поставящо знак за еквивалентност между голямо и малко, колективно-необозримо и единично, всеобщо-вечно и мигновено-преходно, е принцип, който е източник на нови деформации, на пораждането на „индиректни“ митове. Всичко това се постига с прости, може да се каже, безобидни наглед средства.

Нека спрем вниманието си върху първата строфа. Всички изследователи на стихотворението отбелязват паралелизма между първото и второто двустипие и отбелязали го, побързват да се спрат на контраста между образите на майката-родина и гарвана и по-специално на лексикално-стилистичните, интонационни и фонологични опозиции, отгласкващи двата образа. Увлечени от доказването на тези опозиции обаче, изследователите не забелязват, че в същност тези опозиции имат по-малка цена, по-малко са интересни от онова, което изглежда само повод, за да изпъкнат те, от обратното — сближаването на двата образа. Антитезата има своето безспорно значение, но нека погледнем нещата откъм обратната им страна, откъм „тезата“. Задал въпроса си към майката-родина, по-нататък чрез една безобидна връзка — „и ти“ — лирическият „аз“ продължава

¹⁰ Тази двузначност на творбата е посочена от Светозар Цонев. Христо Ботев. Поезия и правда. С., 1976, с. 148.

„превключва въпроса си към гарвана. Какво значи обаче това непретенциозно, невзрачно, губещо се между ефектните корелации „и ти“? То въвежда една мистификация: плачът на родината и граченето на гарвана се възприемат като два равностойни, съпоставими звукови жеста. Двата несъизмерими образа — на цялата родна земя и на злокобната птица — застават неочаквано и абсурдно един до друг, на едно равнище и — родината се „смалява“, предметява и персонифицира, превръща се в реална, оплакваща българска майка.

Сякаш за да изпита ефекта на този парадокс, поетът пренася в следващата строфа образа на майката-родина в тенденциозно абстрактен план, където никакъв гарван не би могъл да намери мястото си. Повратът е още по-рязък, като се има пред вид обобщеността и трайността на посочения повод за плач (майката-родина плаче затуй, че е „черна робиня“), което сменя презумпцията, че тя плаче „по конкретен повод“, над същия евентуално гроб, над който грачи и гарванът. Но тук се крие коварство. Защото очевидно е, че епитетът „черна“ освен метафоричното си значение на „нещастна“, „измъчена“ може да има и друго, метонимно значение, използващо „емблемната“ функция на цвета, и то е „по-чернена“, „носеща траур“ и следователно скокът в абстрактния план е същевременно връщане назад, и то с още една допълнителна крачка по посока към „гроба“ и съответно към злоещия пернат символ на тлението. Окончателното издаване играта на това връщане става в следващата строфа, където узнаването на повода за плача — смъртта — се въвежда чрез същото „гарваново“ там, а предполагаемото траурно-веществено значение на епитета „черен“ получава своята манифестация в израза „черно бесило“. Що се отнася до другия, наглед „непробируем“ фразеологизъм — библейския „глас в пустиня“, той също претърпява трансформация, както и „черна робиня“, от абстрактния план към предметно-реалното си изпълнение, преобразявайки се чрез два прехода в края на творбата в образа на пустинното поле, из което се носят само вихри, гонещи тръните. . .

Наблюдаваната фантастична концентрация и затваряне на пространството на художествения свят чрез изравняване на несъвместими понятия и разклащане на абстрактните значения продължава по своеобразен начин в следващата четвърта строфа (кулминацията на „отечествения плач“) и във финалната пета строфа. Тези две строфи има пред вид Боян Пенев, когато говори за „болната“, „без-пределна и несвестна“ мъка. Какво има тук? Образът на отечеството се „мултиплицира“, като се разпада на сбор от представители — на животните (гарван, псета, вълци); на хората (старци, жени, деца); на природните стихии (вихри, студ, мраз). Още в това еднакво представителство, реализирано в „магическото“ число *три*, се съдържа някакво предварително структурно основание за равенство, за еквивалентност на всички образи. То се подкрепя от паралелизма — по отношение броя на субектите във фразите — между първи и трети и втори и четвърти стих на четвъртата строфа; към него се прибавя и ефектът от асиндетонното (безсъюзно) свързване на фразите, прилепени една към друга без всякакви пояснения и връзки, с мълчаливата презумпция за тяхната граматическа и образна еквивалентност. Животните, хората и природните стихии смесват гласовете си в разноречив, нестроен хор, тотално приравнени във всеобщото страдание, детайли в неговия единен механизъм. При това обединяване на гласовете емоционалното напрежение достига до краен предел; отделните партии взаимно се усилват в своето взаимодействие и наслагване, за да достигнат до качествено нова степен на интензивност — висотата на някаква неистовост и пароксизъм; за постигането на този ефект дава своя принос и принципът на върхната градия в звуковата динамика на гласовете, започваща от граченето и свършваща с пищенето.

Всичко това е вярно и все пак с него не се изчерпва въздействието на четвърта строфа. Анализиращият не може да се отърве от впечатлението, че в нея остава още нещо особено и странно, че идеята за всеобщността и еквивалентността на образите има още някакъв необичаен и парадоксален аспект.

Най-общият модел, който използва четвъртата строфа — репрезентиране чрез серия от образи абстрактния образ на България — хората и движещата се природа (зверове, птици, природни стихии) има своите особености и една от тях е обобщително-представният, неконкретен облик, който получава в такива случаи картината като цяло и в детайли, трудността или изобщо неуместността на опита отделните образи-детайли да бъдат ситуирани в единен пластичен образ. Тази особеност може да бъде илюстрирана с два примера от поезията на Ботев и Вазов:

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

(Ботев, „В механата“)

И всякоя възраст, класа, пол, занятие
взимаше участие в това предприятие;
богатий с парите, сюрмахът с трудът,
момите с иглата, учений с умът.

(Вазов, „Левски“)

Анализирайки своето възприятие, читателят ще се убеди, че и двете картини — на „безчестенето“ на народа и на трескавата подготовка за въстание — не се мислят извън своето обобщено-символно значение и съзнанието не търси в комбинацията на детайлите техния образно-пластичен еквивалент.

Четвъртата строфа на „Обесването“ обаче, формално аналогична с цитираните две строфи, се отклонява от това правило — детайлите на картината проявяват известен афинитет един към друг, по посока тъкмо към образно-пластично обединяване, към симултантност във времето и компактност в пространството.

На какво се дължи това? Очевидно е, че репрезентативно-метонимната сила на един образ е толкова по-голяма (той представя толкова по-обширен клас предмети), колкото е по-трайно и обобщено по своя характер действието или състоянието, което той извършва или носи. В този смисъл показаните различни форми на тирания („коли“, „беси“) и различните форми на участие в подготовката на въстанието („богатий с парите“, „сюрмахът с трудът“) имат достатъчна трайност и повторителна обобщеност, социална валидност, за да представят идеята за народа в неговото единство. Когато човек чете четвъртата строфа на „Обесването“, той разбира, че такова изискване е неприложимо към образите-детайли, изграждащи картината на „отечествения плач“; работата е там, че те представят съвкупност от краткотрайни, ограничени по самия си характер, изключителни, нестандартни състояния — горещи молитви („молитвен транс“), пищене, вой, които не могат да поемат функцията на „habitual actions“, трайни, повтарящи се действия. Строфата се раздвоява между изискването за репрезентативна обобщителност, наложена от контекста и упорития стремеж към конкретност, към представяне на действията и състоянията в картината като „сега“, „в момента“ протичащи.

Най-интересното е, че това противоречие се удвоява, защото поражда два различни по направление, еднакво възможни и в същност едновременни, дефор-

миражи „реалното положение на нещата“ хода в мисълта на читателя. Единият от тях е разтягането на „молитвения транс“, пищенето и воя върху темпоралната ос, въвеждането им в ранга на „habitual actions“ — цена, на която картината трябва да запази „нормалната“ си конструкция. Но очевидно е, че това „преекспониране“ на състоянията, сами по себе си напрегнати, носещи ярка субективна окраска, трябва да породи невероятно хиперболизиран образ на „несвествна, безпределна“ по продължителността на интензивността си мъка. Другият ход на мисълта — нормалното „експониране“ на състоянията — в тяхната субективна затвореност и конкретност на моментното протичане пък разрушава самата метонимно-репрезентативна конструкция на картината. За този втори ход на мисълта творбата дава специално основание и то е наличието на единен синхронизиращ момент, към който са ориентирани и с който са причинно събвързани всички звукови жестове — черното бесило, затворено в ограничени отрязък на лирическата сегашност на творбата. Граченето, воят, плачът, молитвите, пищенето се възприемат следователно като симултантно протичащи в настоящия миг звукови реакции на хора и зверове. Но тази симултантност ги поставя неусетно и в съответна пространствена близост. И тук творбата отново използва „хитрост“, пускайки в ход пластичния принцип най-напред там, където това може да стане най-безболезнено — в обрисуването на гарвана и виещите в полята псета и вълци, за да го прехвърли след това незабележимо върху образите на хората — реално разпръснати по територията на българската земя, за да ги събере в някаква интуитивно усещана локална близост. Казано по друг начин, с огромната си притегателна сила „черното бесило“ извършва две деформации — „свива“ и затваря в някакъв неголям кръг около себе си българската земя и редуцира, прави обозримо необозримо-абстрактното множество народ. . .

Има още нещо в картината на четвърта строфа, което е необходимо да отбележим, за да може да преминем към „зимната песен“ в пета строфа на стихотворението, и то е, че градираните по отношение на интензивността си гласове на хората — от шепнешком или полугласно изричаните „горещи“ молитви — през плача на жените — до пищенето на децата — са същевременно „деградирани“ по отношение на силата на самите субекти — от старците — през жните — към децата. Това двойствено впечатление за нарастващи по интензивността и по височината си звукове и същевременно за нарастване на слабостта и безпомощността на гласовете служи за преход към последната пета строфа, към усамотението и отчуждеността, които постепенно я изпълват.

Очевидно с тази строфа се въвежда „партията“ на природните стихии — сента на зимата, вихрите и студа, идваща да смени партията на живите същества от предишната строфа. Това е така, само че пета строфа не просто поема от четвърта шафетата в изреждането на „гласовете“ и не просто разширява темата на „отечествения плач“. Съпоставката показва, че пета строфа представлява още и трансформация (!) на образната структура на четвърта строфа, която — отново, както навсякъде досега, незабележимо и подмолно — се отразява в нея. Всепроникващата еквивалентност на образите от двете строфи намира и този, малко очакван израз. И наистина — при едно вглеждане става ясен паралелизъм между първите, вторите и третите стихове на двете строфи.¹¹ Той е маркиран от поставянето в една и също позиция (в края на стиховете) на еднакви или сходни лексикални единици: *зловецо* (13-и стих) — *зла песен* (17-и стих); *полята* (14-и стих) — *полето* (18-и стих); от антитезата *горещо* (15-и стих) — *студ, мраз* (19-и стих). Гласовете на живите същества се преобразяват в еквивалентни (по емоционално-експресивната си функция и място в

¹¹ Вж. Р. Якобсон. Цит. съч., с. 7—8.

структурата) гласове на природните стихии. „Зловещото“ грачене на гарвана се преобразява в „злата“ песен на зимата; виещите в полята псета и вълци се преобразяват в издаващите сходен „виещ“ звук вихри, гонещи тръни (също в полето); „горещите“ молитви на старците (а молитви означава вяра и надежда) се превръщат в своето отрицание — в „студ и мраз, и плач без надежда“. Не е трудно да се разбере, че в лицето на тази природна картина представителите на живите същества от предишната строфа в същност един по един се обезпелтяват, изчезват — разтварят се в зимната виелица или се превръщат в сенки; надеждите се разбиват и остава. . . самотното голо поле, в което с още един незабележим ход (чрез промяна на множественото число от *полята* в единствено — *полето*) се стяга и без това концентриралото се пространство на българската земя. Или, както проникателно забелязва в цитирания пасаж Боян Пенев: „Риданието заглъхва във вихъра, който се носи над замръзналата пустиня — остава само тя (разр. навсякъде моя — Р. К.) с тия лудо подгонени тръни.“

Това обезлюдяване на полето — материализиращо израза „глас в пустиня“ от първата строфа — е подготвено от разгледаното вече прогресивно отслабване на силата на оплакващите (старци — жени — деца); за да дойде след това заглъхването и емоционалният спад, свързан с „обективизирането“ на гласовете на живите същества при пренасянето им върху природните състояния. Това обективизиране завършва в последния стих на стихотворението, където гонещите, „навяващи“ тръни вихри, идещи „по следите“ на виещите вълци и псета, на свой ред подават пластическия ход на лексикализиращия троп „навяват на теб скръб на сърцето“¹², за да „отвеят“ скръбта по посока на адресат („на теб“), който вече е извън творбата („всеки отделен интерпретатор на стихотворението“¹³).

От направените наблюдения става ясно, че разкривайки образа на България (земята, хората и природата), творбата въвежда дискретно няколко мита — за „родината — черна робиня“, за „смалената земя“, за пустотата и обезлюдеността, изчезването на живите същества („осиротяването на земята“). Не е трудно да се разбере, че тези митове-деформации имат един и същ художествен смисъл: нивелиране, снижение (приземяване-опредметяване), смаляване образа на отечеството в „безпределната“ (Боян Пенев) скръб по загиналия герой.

4

Той застава на другия полюс в образната система на творбата. На фона на множествеността в колективния образ на родината и на множеството стихове, върху които този образ се е разпрострял, рязко изпъква неговата единичност и уединеност, компактната му разположеност — върху една строфа — в центъра на стихотворението. Убедихме се, че поетът не бърза да заговори за Апостола. Нещо повече, той въвежда читателя в известно заблуждение, отклонявайки конкретния отговор на въпроса, защо грачи гарванът и плаче майката-родина, и едва в третата строфа — с максимална сдържаност и лаконизъм — показва висияния на бесилото „един син“ на България. По-нататък в следващите строфи този образ отново изчезва, не се преплита и не се свързва като повод с гласовете в „отечествения плач“; те звучат в известен смисъл обособени, допиращи се по-скоро асоциативно до картината с черното бесило. Интересно е, че един-

¹² „Сказуемото „навяват“, семантично подхождащо за съседния подлог, е синтактично откъснато от него /.../ Значението на глагола „навяват“ е пренесено от физическия свят в областта на психиката (Р. Якобсон. Цит. съч., с. 9—10).

¹³ Иван Хаджов. Стихотворенията на Ботева. Поправки и преработки. Т. I. С., 1947, с. 244.

ственият в творбата опит за експликация — „ти плачеш, . . . затуй, че. . .“ в същност няма отношение или по-точно няма пряко отношение към висиящия на бесилото герой; неговите контакти с колективния образ на отечеството остават в сферата на недоизказаните, имплицитни връзки.

Тази нескривана сдържаност на поета и сякаш нежелание да говори за своя герой създава с обратни средства ефект на рязко подчертаване, който постига и директната прослава и митологизация, така както заглъхването на една канонада може да бъде не по-малко изненадващо и въздействащо от внезапното гръмване на залпове. Пестеливостта на поета в изображението на Апостола е едно такова ефектно „затишие“ в поетиката на фона на „канонадното“ многогласие, изпълващо извън този момент творбата. И работата е там, че колосалната значимост на личността на обесения, измервана с резонанса, който поражда неговата гибел и разгледаните деформации, които предизвиква, се изяснява в съседните строфи и в тяхното обкръжение, в обкръжението на тази колосална значимост малкото думи и мълчанието около образа натежават с особена сила, придобиват ореола на някаква енигматичност.

Това усещане ни кара да си спомним скрито присъстващата дистанция, отделяща бесилото от останалите персонажи — инстинктивното, мислено „бягство“ на лирическия „аз“ от гледката „там“, отдалечеността на псетата и вълците „в полята“. От само себе си се налага противоречието между обладаемостта на цялото отечество от една единствена мисъл и чувство, насочени към висиящия „син“ и, от друга страна — неговата недостъпност, оставането му в някакво чуждо и затворено, напомнящо „окото“ на тайфуна — с неговата мъртва тишина — пространство. Това противоречие между привличане — отблъскване, горещината на молитвите и устремеността към „единствения син“ и същевременно студът на някакво баладично отчуждение от бесилото вече изразява определен тип отношение към героя, чиито съставки са „гореща привързаност“ + „дистанция“ и чийто синтез поражда с „химическа чистота“ чувство благоговение, зрителна точка, въздигаща на пиедестал.¹⁴ Но тъкмо тази зрителна точка и това чувство крият в себе си митолообразуващо начало, пораждащо мит, противоположен на снизяването, опредметяването, смаляването на възвишеното, абстрактното, огромното (при образа на родината) и този „антимит“ очевидно трябва да бъде въздигане, извисяване, откъсване на отделната личност от реалните ѝ конкретни измерения и преходност. Тези два противоположни по посока митове, тръгващи от двата полюсни образа (личност — родина) с очевидното намерение да преодолеят огромното разстояние между тях, трябва да се срещнат в резултата на „изравнения“ образен двучлен „България — неин един син“. Това е в същност образната формула на стихотворението.

Нека се насочим към „антимита“, към неговите дискретни форми, някои от които се очертаха, като се доближим плътно до средищната немногословна строфа. Към дистантността на гледната точка се прибавя неконкретността в облика на героя. Той е не само на разстояние, но, както беше отбелязано, „не може да бъде докоснат“ поради отсъствието на пластични детайли, на директно отразяваща външния облик изобразителност. Това добре изпъква на фона на „сценарийно“ пластичния Хаджи Димитър с неговата пушка и сабя, конкретно отбелязана поза, глава, уста, очи. Тази изобразителна бедност във втората половина на трета строфа се връзва с отбелязаната вече преизказана модальност („аз видях“), разколебаваща неподлежащата на верификация екзистентност на образите в една лирическа творба с уговорката, че това, което показва трета

¹⁴ Тази зрителна точка получава и скрито пространствено изражение в глагола „стърчи“ (отнасящ се за бесило), който предпоставя насоченост на погледа от долу на горе!

строфа, се „разказва по памет“ и затова трябва да се приеме като истинно. Формално целешката да създаде „свидетелска достоверност“ парентеза „аз видях. . .“ фактически постига точно обратния резултат, поставяйки изображението на бесило то зад филтъра на възможните и вероятни преиначавания, пречупвания и пр. на образа през едно — както вече се убедихме — обхванато от стрес съзнание. Това създава втора, психологическа дистанция, от която в рамката на черното бесило (неслучайно черно!) изображението на обесения герой започва да свети в някаква неясна, ореолна белизна.

Недостатъчната или по-точно потисната изобразителност на картината следователно се компенсира от нейната повишена изразителност, налагаща се още в предварителните наблюдения върху нейната структура; тя продължава с още по-голяма сила в необичайната семантична плътност на всяка дума в трети и четвърти стих и трета строфа.

„И твой един син, Българийо. . .“

Вече се спряхме бегло върху експресивния ореол на „един син“ (в текста, отпечатан в „Нова България“, думата „един“ е набрана с курсив). Тази дума действително тежи от многозначност — в нея се отразява разгледаната самота и дистанцираност на централния образ, съдържа се контрапунктът на множествеността на отечественото обкръжение; и, разбира се, „единствеността“, непреходната стойност и неповторимост на подвига и на конкретната човешка мяра на героя. Значението на „един син“ обаче нараства още повече редом с патетичното обръщение към „България“. Да забелжим — не „майка“, не „родина“, не „робиня“. Точно на това място се появява нужда от ономастичния, тържествен и в същност изходен синоним („България“), най-абстрактен и обеман от всички, за да бъде поставен на едно равнище и пресрещнат с „един син“ и в тази необикновена връзка да прехвърли върху него отблясъка на величие и съдбовност.

„... виси на него със страшна сила.“

Този невралгичен в композицията на творбата стих неведнъж е бил подлаган на внимателен анализ. Роман Якобсон пише: „Необикновеното, причудливо свързване на глагол, означаващ външно състояние („виси“) с такова активно обстоятелство за начин, „с със страшна сила“, придобива висок художествен смисъл, тъй като субект на изречението е единственият истински деятел.“¹⁵ „Образът на обесения герой е странен, дори абсурден. Нима е възможно тялото да виси на бесилото „с със страшна сила“? — пише Цвета Унджиева. И продължава: „Този образ-символ внушава вътрешната мощ и непобедимост на загиналия. И смъртта не може да сломи величието на неговия дух, неотразимата сила на въздействието му. И след смъртта си той внушава страх и трепет у враговете.“¹⁶

Тези наблюдения са съвършено верни. Нека се опитаме все пак да „изтръгнем“ още малко семантика от това знаменито „виси на него със страшна сила“. Вярно е, че думата „сила“ в този стих трябва да се разчита в плана на „вътрешната мощ“ и „величието на духа“. И все пак не само единствено в него. Въпросът се състои в това, че стихът не прави непосредствен скок в плана на духовните ценности, на „вътрешната мощ“; ако беше така, ако той направо внушаваше идеята за духовното превъзходство на героя над „враговете“, в

¹⁵ Р. Якобсон. Структурата на последното Ботево стихотворение. — Език и литература, 1961, кн. 2, с. 10.

¹⁶ Цв. Унджиева. Наблюдения върху последното Ботево стихотворение. — Литературна мисъл, 1972, кн. 2, с. 46.

него (стиха) не би имало нищо абсурдно и странно, поне за нормално мислещия български читател.

Преди да се издигне до това значение, стихът неизбежно минава през пониското стъпало на конфронтацията между преките, макар и потиснати значения на думите; на това стъпало и в тази конфронтация се ражда в същност абсурдът и странността му. С обяснението на това отчасти се занимава Якобсоновата бележка, пренасяйки обаче противоречието изключително в сферата на граматическите отношения; механизмът на това противоречие обаче е сложен и по-дълбок.

И тъй, преди да се издигне до висотата на разгледаните вече значения, думата „сила“ неизбежно пуска в ход, макар и „задулисно“, макар и в нищожната частица на прехода към „духовната мощ“ и „величието на духа“ (а фактически продължава да излъчва и след това) своето пряко, веществено значение, опитвайки се в състава на адвербиалния израз „със страшна сила“ да „изобрази“ — по-скоро претендирайки за това — начина, по който героят виси на въжето.

И тук „сила“ се разцепва на две и тръгва в две различни посоки. Една от посоките е активизиране на представата за тегло („опънатост на въжето“) и оттам за необичайно голямо количество маса. Другата посока е активизиране на представата за някаква огромна вътрешна активност на тялото, съпротивяваща се на пасивното състояние, в което то се намира, равна по размер на огромната, теглеща надолу, „изопваща до краен предел въжето“ маса.

Тези два потиснати хода на въображението в същност се оказват взаимно свързани; темен съвкупен резултат е впечатлението, макар и смътно, макар и прибавящо се като нюанс в общото възприятие, че героят сякаш още не е умрял, че лирическият „аз“ го е видял в момента на неговата титанична борба със смъртта.

Ведна от най-тягостно въздействащите творби на световната литература — „Балада за обесените“ от Франсоа Вийон има такъв стих: „О, вече всичко земно смъртта в нас победи!“ (превод на Г. Михайлов). Отчуждена от тялото, с някаква примирена тъга и смесица от самосъжаление и погнуса „душата“ наблюдава „победената“, скапваща се плът и стръвните набези на гарваните. В „Обесването на Васил Левски“ е точно обратното: читателят знае, по-скоро подсъзнателно усеща неприкосновеността на „святото тяло“ (вж. черновия вариант в тефтерчето) от подобни посегателства и тленност въпреки изразителното, „зловещо“ и „грозно“ грачене на гарвана; от друга страна, пък той смътно получава впечатлението, че смъртта още не е победила всичко земно у героя. Отново този тънък нюанс е уловен в цитирания вече пасаж на Боян Пенев: „Едва ли би могъл той (Ботев — бел. моя — Р. К.) чрез друга някоя картина да изрази по-силно плача на осиротелите и безнадеждните и ужаса от предсмъртната агония (разр. м., Р. К.).“

Особеното е обаче там, че това не е, разбира се, същинска предсмъртна агония, в нейния зримо-овеществен облик и че съпротивата срещу смъртта не получава и изобщо не може да приеме, макар и смътните очертания на каквато и да е изобразителна конкретност. „Страшната сила“, с която виси героят, се възприема (покрай другите си значения) като еманация на някаква особена, фантастична телесност, като някаква загадъчна, непредставима телесна мощ, оставаща в неразчленимите форми на нефокусирания, дистантен образ на героя.

И причината за това е, че смътно усещайки мига на агонията, читателят не загубва в същото време напълно противоположното впечатление за ненарушимата статичност на висящото тяло, за неограничената продължителност на времето, съдържащо се в глагола „виси“. Причината е още в това, че въвеждането на телесното начало, за което претендира граматическата конструкция на стиха („виси със. .“), трябва да се пребори с грижливо изградената и вече

разгледана „ореолна структура“ на образа и, второ — със собствените си „анти-средства“ — стъпаловидното задълбочаване на абстрактността, „антиизобразителността“. „Виси“ (как?) — със сила. Със „сила“ (каква?) — страшна. „Виси със страшна сила“ започва един тип въздействие със своята граматическа конструкция и в същото време го руши със своята семантика. Резултатът от това противоречие е въвеждането на енигматичната „телесна субстанция“ на образа при необичайното за този случай отдалечаване (допълнително, още по-голямо) от неговата изобразителна, овеществена конкретност.

И тъй духовно и телесно, земно и нетленно се издигат еднакво до равнището на някаква изключителна, фантастична напрегнатост, до ореолна висота, за да се сплетат в противоречивото единство на образа. И то — забележително! — създавани почти „от нищо“, почти в мълчанието и неизречеността в подножието на бесилото. Всички внушения, които по-явно или скрито излъчва образът, се резюмират в думата „сила“. Тя придобива особено стратегическо значение, ролята на, така да се каже, „композиционен гвоздей“ на творбата.

Не е трудно да се почувствува, че необичайността на думата „сила“ изпква — като се абстрахираме от досега разглежданите особености на нейното значение — на фона на многоликото безсилие, което заобикаля героя. Странността иде от инверсията на привычните роли в съотношението „оплаквачи — оплакван“, „живи — мъртви“, „много — един“. Нормално е в лицето на обесения (и изобщо мъртвия) да се вижда някакъв идеален, пределен случай на безсилие, пасивност, незащитимост. Нормална е, от друга страна, мисълта, че силата остава сред живите във всичките ѝ форми на физическа и духовна активност. Това съвсем елементарно, разбира се, разсъждение е необходимо, за да се подчертае разместването, което прави поетът. Той преобръща наопаки „нормалната“ логика, като сменя ролята — силен, и то страшно силен, се оказва най-„уязвеният“ — мъртвият, оплакваният, самотно висиящият. Безсилни в своята вцепенелост, обърканост, неутешимост остават живите, оплаквачите, многото. Тази поразителна инверсия, рязко актуализираща се чрез въвеждането на думата „сила“, фактически е завършващият ход в насрещното движение на двата противоположни мита, при което двата полносни образа (отечество, герой) се достигат и разминават, сменят местата си!

Очевидно мястото на единствената силна точка е в центъра на художественния микросвят (според един елементарен закон на динамиката), за да поеме тя върху себе си тежестта при всеобщата неустойчивост и рушене на стабилните опори в скръбта. „Нормалната“ логика също изисква героят да се намира в центъра, сред обкръжението на оплаквачото го отечество с друга мотивировка — за да може да събере от всички страни като във фокус погледите на оплаквачите го, като израз на всеобщността на отечествената привързаност. Оказва се обаче, че тази композиция на образите придобива същевременно и противоположен смисъл, обръщайки посоката на въздействие от центъра към периферията: тя е необходима, за да може „страшната сила“ на героя да се разпредели по всички посоки — не към „оплаквачите“, а вече към „плачещите“, „осиротелите“ (Боян Пенев), да обгърне цялата българска земя.

Това двузвучно композиционно решение — „Героят, заобиколен от оплаквачите неговата гибел представители на отечеството“; „Героят — единствената силна точка сред плачещите и осиротелите“ получава в творбата буквално текстуално възплъщение — в разполагането на образа в средищната трета строфа — в самия център на стихотворението.

Друго композиционно решение използва вариантът на стихотворението¹⁷ отпечатан във в. „Нова България“. Както е известно, той съдържа — покрай другите различия — една строфа повече, поместена в края на стихотворението. Тя гласи:

Умря той вече! Юнашка сила
твоите тирани скриха в земята!
О, майко моя, родино мила,
плачи за него, кълни съдбата!

Не е цел на настоящата статия да влиза в текстологически спорове относно автентичния текст на последното Ботево стихотворение. И все пак явява се повод да се вземе отношение и към другия му вариант, независимо от неговата „каноничност“ — като към художествена система и в частност към неговата завършваща строфа.¹⁷

Очевидно е, че тази строфа „торпилира“ разгледаната досега семантична структура на творбата в няколко отношения:

1. Разсредоточава образа на Апостола с появата му отново накрая, и то в цял епизод, с което се загубва разгледаният ефект на „концентричната“ композиция.

2. Опитът да се експлицира смисълът на ситуацията, водещ до откровено еднозначното (въпреки метафората) материализиране на образа („умря“, „зариha в земята“), разрушава ореолната му структура (разсейва енигматичното, причудливото, необяснимото).

3. Текстуралното „разтягане“ (върху повече стихове) на образа на Апостола унищожава разгледания ефект на лаконизма.

4. С появата на „тираните“ се разрушава нетърпящият вмешателството на трети персонаж двучлен „България — неин един син“, изграден с такава сложна и изясняваща поетична техника.

5. „Скриването на юнашката сила в земята“ рязко променя — и то неизгодно — идейната структура на творбата.

6. Лирическото време на творбата се разтяга по посока към епическа разчлененост и последователност на хронологическите моменти.

Последната от изброените, по-трудно забележима промяна изисква по-подробно изясняване. Вече беше направено предположение за скритото присъствие на момента на агонията, сам по себе си деформиран, стълкновен с други, противодействащи му сили. Тази хипотеза намира твърде интересно потвърждение във варианта от „Нова България“: сякаш визирайки началото на агонията в стиха „виси на него...“, творбата отбелязва по-късно нейния край в своя завършек: „Умря той вече!“ Тук се прибавя още една тънкость — смъртта се появява непосредствено след максималното нарастване на силата и емоционалното натоварване на звука, след достигането на най-високата точка в интонационната дъга:

V строфа старци се молят богу горещо,
 жените плачат, пишат децата!

VI строфа Умря той вече! . . .

¹⁷ Повод за една такава съпоставка дава между другото неотдавна отпечатаната статия на Илия Тодоров „Отново за автентичния текст на последното Ботево стихотворение“ (Литературна мисъл, 1973, кн. 1), в която се защитава тезата, че публикацията в „Нова България“ е единственият автентичен и — което в случая ни занимава повече — с по-високи художествени достоинства текст на стихотворението.

Свързвайки пета и началото на шеста строфа в единно интонационно движение, читателят може да изпита впечатлението, че между „виси на него. . .“ и „Умря той вече!“ скрито, „зад кулисите“ на текста е траяла борбата на героя със смъртта и в това време ужасът на плаещите все повече е нараствал, за да премине поетическият изказ от плана на субективния отклик към плана на обобщеното съзерцание на гледката, така както в Яворовата „Градушка“ възгласът „Спри, недей. . . / Труд кървав, боже, пожалей!“ се пречупва в авторовата констатация: „Но свърши.“

Това незабележимо изтегляне на временната нишка става вече явно в прехода към следващото действие: „Юнашка сила / твойте тиране скриха в земята!“ Очевидно творбата се опитва, макар и скокообразно и срихирано, да поведе в духа на епическия принцип „разказ за обесването“ — окачването на бесилото, смъртта и заравянето на тялото. В съгласие с този принцип се появява и персонаж, който не е просто нов, но е от качествено друг порядък.

Обратно на което във варианта от изданието на Захари Стоянов е налице неприкосновената лирическа двуделност (въпреки множеството „действащи лица“), а времето е раздвоено в напрежението между свития в точка, затворен в себе си лирически отрязък-миг (момента на агонията) и замръзналата статичност, обобщителната трайност на сегашността, която не се мисли като процес, като преход от едно състояние в друго.

Различията между двата варианта на стихотворението следователно не бива да се свеждат до съвкупност от отделни, имащи тясно стилистична функция не сходства; те имат по-дълбок, принципен характер и засягат основите на художествената конструкция. Стихотворението, отпечатано в „Нова България“, е не само и не толкова по-лош вариант на разглежданата творба, колкото преди всичко друг вид творба.

Коментарът на неговата шеста строфа обаче не засегна нейните специфични финални функции. А между впрочем анализът на стихотворението достига до момента, когато, преминала през обсъщите и привличанията, изстрадала своя идейно-образен модел, творбата трябва да се придвижи към своята завършваща точка. И тук отново проличава нестандартността и своеобразието на стихотворението и отново — вече в по-тесен и специфичен смисъл — изпъкват разликите между двата му варианта.

В своята интересна, цитирана вече статия, отбелязвайки, че „най-характерната композиционна особеност на Ботевата лирика е концентрирането във финала на творбите на най-силните чувства“, че „почти всички стихотворения завършват с ударна интонация“¹⁸, Ил. Тодоров констатира: „Хвърля се веднага в очи липсата на завършваща интонация в първия случай (в редакцията от изданието на Захари Стоянов — бел. моя, Р. К.) и пълната хармония на финала от „Нова България“ със заключителните строфи на останалите стихотворения.“¹⁹ В тези думи се съдържа истина. Но не изцяло. Уязвима остава — както ще бъде показано — втората теза, — че последната строфа от „Нова България“ е „в пълна хармония“ с финалите на Ботевите стихотворения, че тя изпълнява пълноценно своята завършваща функция.

Съществуват най-общо две възможности за завършване на една поетична творба: едната е тя да премине чрез скок към някакво ново състояние, както е например в „Предсмъртно“ на Вапцаров („Но в бурята ще бъдем пак със тебе. . .“), или да остане в рамките на мисловно-емоционалния свят, в който е издълбала своите внушения, да се „задълбочи в себе си“, като се върне и

¹⁸ Ил. Тодоров. Цит. съч., с. 27.

¹⁹ Пак там, с. 28.

съсредоточи върху някои от най-силно въздействащите си детайли и се опита да изработи „резюмираща“ художественото цяло гледна точка (да обобщи смисъла си). (Тук се открива неподозирано множество от типове, с чието описание поетиката не се е занимавала достатъчно.²⁰)

От самото начало е ясно, че „Обесването на Васил Левски“ няма да избере първата възможност — скока извън себе си, в друго състояние — за това се иска оптимизъм, радикален изход извън кръговете на страданието, какъвто концепцията на творбата не допуска. Финалът на шеста строфа явно се ориентира към „вгъване навътре“ — към задълбочаване на трагизма чрез експликация на недоизречените и подразбиращи се до този момент неща и сякаш преместване във времето към самия край на ексекцията и последният акт на разправата с героя — вече изрично се съобщава, че той е мъртъв, юнашката му сила е заровена в земята. Следващите два стиха („О, майко моя, родино мила, / плачи за него, кълни съдбата!“) модифицирано възвръщат към началото на стихотворението. Те демонстрират готовността горчивата чаша да бъде изпита до дъно, като се хвърли предизвикателство пред лицето на съдбата. Това определя техния силен, „финален“ тон. Типологически този финал е сходен със завършека на първото Ботево стихотворение, построено също върху обръщение към майката — „пък тогаз нека измръзнат жили, / пък тогаз нека изгния в гроба!“²¹

И все пак съществува разлика. Във финалните стихове на „Обесването“ наистина е налице завършваща интонация, но тя остава интонация, неподплатена от съответна семантична структура. Причината за това е, че преди този момент поетът е създал такава потресаеща по мащабността и интензивността на чувството картина на страданието, издигнал се е на такава висота на поетическото изживяване, че последният жест, приписан на майката-родина (кълненето), носещ отпечатъка на един битово-снизяващ конкретен план, не успява да надхвърли равнището на поетическото внушение до този момент и увисва не без известна доза художествен наивитет. Огромна е разликата между енигматичната плачеща майка в началото на стихотворението, застанала редом с гарвана в диалога с лирически „аз“ и кълнящата майка при повторното ѝ персонализиране накрая. Че последният жест не успява да се издигне качествено над предишните стихове, за да обобщи смисъла им, става ясно при образувалата се в общи линии следна смисловна верига: зимата пее своята зла песен, вихрове гонят тръни в полето, гарванът грачи, вълците вият, старците горещо се молят богу, жените плачат, децата пишат, майката-родина кълне. . .

Прав е Ил. Тодоров, когато говори за „възходящата градия“ в картината на „всенародната скръб на фона на природните стихии и на най-злокобните символи“²² във варианта на стихотворението от „Нова България“. Но толкова повече е нужно в такъв случай (и по-трудно) следващата строфа да завърши това възходящо движение — не като тип интонация или образност, а в неговата емоционално-мисловна напрегнатост. Майчината клетва носи, разбира се, своя сакрален ореол. Но тук има една много характерна разлика. Тук в същност няма произнасяне, изричане на клетвата (предизвикателството) — срв. „пък тогаз нека измръзнат жили. . .“ — а подтик за нейното произнасяне. Следователно липсва

²⁰ В нашето литературознание самотно се откроява в тази област статията на Н. Георгиев „Завършеност и незавършеност на художественото литературно произведение“ (Литературна мисъл, 1965, кн. 3).

²¹ Този паралел разкрива между другото една изкуствителна особеност — затваряне кръга на Ботевата поезия чрез възвръщане на последната написана от него строфа към първата строфа на най-ранното му публикувано стихотворение — в мотива на майчината клетва: „Ти ли си мале, тъй жално пела, / ти ли си мене три години клела“ („Майце си“) — „О, майко моя, родино мила, / плачи за него, кълни съдбата!“ („Обесването на Васил Левски“).

²² Ил. Тодоров. Цит. съч., с. 30.

магическата сила и въздействие на клетвеното слово; вместо в своето словесно-интонационно възплъщение мотивът на клетвата получава израз само в своето най-общо ситуативно значение, нелишено, при всички уговорки, от известни пейоративни, оценъчно-отрицателни нюанси.

В Захари Стояновия вариант на стихотворението, върху който се опира настоящият анализ, действително отсъства финал в традиционното значение на понятието (финал-поанта) и в по-тесен смисъл от типично ботевски тип. Но вниквайки по-внимателно в реконструкцията, която е извършил поетът (по отношение на другия вариант) — разместване на строфи, контаминиране на образи чрез разсичане на едни смислови връзки и създаване на нови, ще се убедим, че тези размествания имат между другото непосредствено отношение към финала и по-точно безфиналността на стихотворението, поради което се налага да говорим не просто за отсъствие на финал, а за съзнателен отказ от финал, което, разбира се, не е същото.

Разместването на четвърта и пета строфа, както е известно, води до превърляне на изрaza „страшна сила“ от атрибут на зимата в атрибут на героя. Това преориентиране на изрaza води до серия от радикални идейно-художествени и композиционни промени. Една от тях е, че с образа „виси на него със страшна сила“ се създава идейно-емоционален връх в самия център на стихотворението; от друга страна, и във връзка с това разместването на строфите бележи ясно очертана посока на низходящо движение — постепенен спад на напрежението и отчуждаване от обекта на поетическата емоция, водещи целенасочено към безфиналната неразрешеност на стихотворението. Вече беше изяснено как пета строфа трансформира четвърта — персонажите се превъплъщават в елементи на зимния пейзаж и с това деперсонифициране се обезпчтяват, разсейват, чезнат, а успоредно с това сублимиране емоционалната напрегнатост описва ясно доловима низходяща крива, за да се стигне накрая до „навяването на скръбта“, в което е останало само емоционалното „ехо“ от първоначалната интензивност на чувствата и мълчаливата подмяна на майката-родина в диалога с абстрактно-безличния събеседник — („на теб“) — „всеки отделен интерпретатор на стихотворението“ (Иван Хаджов).

Следователно във варианта от изданието на Захари Стоянов поетът не просто е реконструирал стихотворението, но коренно е изменил смислово-интонационния му модел, заменяйки възходящата и бележеща връх във финала линия с целенасочено спускаща се към финала смислово-интонационна крива. Като се изключи недовършената — в смисъл очакваща своето продължение — поема „Хайдути“, това е единственият случай в поезията на Ботев.

Какъв е ефектът от този „квазифинал“? Би било, разбира се, пресилено той да се противопоставя на шеста строфа от „Нова България“, като на всяка цена му се приписва художествено съвършенство.²³ Незадоволеното читателско очакване на това място, особено на фона на изработената представа за Ботевата поезика, може да се схваща като недостатък. Но то е и своеобразие, резултат на съзнателно предприет експеримент. Особеното в този случай е, че не се намира катарзисен изход от натрупаното страдание. Постепенно спаднала, вълната на чувството без видим сблъсък трябва да се оттече назад — за да остане в затворе-

²³ Например при всички уговорки думата „навяват“ за днешния читател трудно може да се свърже с идейно-емоционалния контекст на стихотворението и трудно може да се съчетае фразеологически с думата „скръб“, свързвайки се метафорично с названия на душевни преживявания с по-слаба интензивност — например „навявам тъга“, „навявам скука“, но не „навявам ужас“, „навявам мъка“. Казвам „за днешния читател“, защото по времето на Ботев вероятно диапазона на фразеологическа съчетаемост на този глагол вероятно е бил по-голям. Срв. у Найден Геров — „навея ми бяла на главата“. — Н. Геров. Речник на българския език. Ч. 3. С., 1977, с. 130.

ния „съсѣд“ на творбата. Изживяването на стихотворението остава в едно мъчително, неразрешено състояние — в трагическа безизходност, която не получава отдушник в афективната окраска на един завършващ стих. Последният стих на стихотворението няма, образно казано, острие, от което натрупаното емоционално напрежение може да се освободи чрез искровидно разреждане, да се разрази в светкавица, па макар и това да е болезнен вик на отчаяние. Трагичното чувство постепенно застива и се втвърдява, придобивайки устойчива и непроменлива форма. И това е най-тягостното.

В стихотворението има обаче една светла точка и своеобразието е там, че първо тя е изтеглена не накрая, а е в средата, и, второ, че съвпада — в неразрешимост и противоречиво единство — с най-тъмната точка в разглеждания вече стих „виси на него със страшна сила“. Тази противоречивост характеризира не само ключовия стих, но изобщо цялата творба. Не приемайки оптимистичния изход (в това отношение несъстоятелни изглеждат опитите той да бъде търсен на всяка цена, например в мотива на зимната песен)²⁴ творбата не загубва своята духовна извисеност и сила. Забележително е, че в тази творба с толкова много плач (във всяка строфа, както отбелязва Цв. Унджиева) няма и следа от съзливост. Това противоречие, струва ми се, е същностно, за разбиране художественото въздействие на стихотворението. Силата му извира от собствения му трагичен патос. Тя е заложена в художествения модел, който беше разгледан в хода на анализа — в превращенията и трансформациите, разкриващи не просто темата на скръбта, а внушаващи монументалната скръб на отечеството по неговия единствен, монументален със своята страшна сила в безсилието син. Издигайки се до колективна всеобщност, плачът и страданието се отърсват от привичните ценностни характеристики, носещи като състояние на отделния индивид. Тази всеобщност ангажира с рядка сила националното чувство на читателя, „абсорбира“ го в орбитата на духовния свят на творбата, активизирайки у него съкровени чувства на съпричастност към своя народ и неговата история, към съдбата на родината.

6

Настоящата статия направи опит да извърши анализ на последното Ботево стихотворение, съсредоточавайки се върху неговия смислов свят. При това бяха оставени настрана ефектните звукови, стихово-ритмични и граматически схеми, предлагащи, както е известно, материал за задълбочено изследване. Това създава представа за богатството и неизчерпаемостта на художествената творба по принцип и в частност — богатството и неизчерпаемостта на петте строфи на разглежданото стихотворение.

Същевременно опитът да се проникне в неговия смислов свят затвърди впечатлението за неговото своеобразие и нестандартност на поетическите средства, за отклонението на неговата поетика от една по-традиционна представа за Ботевата поетична система. Опитът обаче да се измери това отклонение се оказва труден. Той предполага предварително знание на онова, което е Ботева норма, на онзи контекст, в който трябва да бъде вписана новата творба. А тъкмо представата за норма като един единствен прототип, като втвърден канон най-малко подхожда за поезията на Ботев. Забележителна особеност на неговото малко по обем поетично творчество е не само богатството му на идеи, мотиви и образи, но и неговата художествено-стилова разслоеност, многопосочността на тенденциите на неговата неуспяла да застине в класическа успокоеност и избистреност на формите поетика. Вечно в процес на търсене и експериментирание,

²⁴ Вж. Св. Цонев. Христо Ботев. Поезия и правда. С., 1976, с. 152—153.

тя остава отворена система и момент от тези търсения и експериментирание представя разгледаното в статията стихотворение.

Една най-обща типология отделя два ясно доловими дяла в поезията на Ботев: от една страна, стихотворения, близки до народнопесенната традиция („Хайдутин“, „На прощаване“, „Пристанала“), и, от друга страна, стихотворения със социално-философски характер („Борба“, „Елегия“, „Моята молитва“).²⁵ Разбира се, у Ботев тези два дяла (по-точно типа) не са разграничени строго дихотомично — както по отношение на непресекаемостта им, така и по отношение на възможността им да обхванат цялото му поетично творчество. Особено интересно би било между другото да се проследи тяхното взаимовъздействие в, така да се каже, „преходните“ типове, ярък образец на които е баладата „Хаджи Димитър“, представлява синтез между философско-сентенциозния и народнопесенния тип лирика.

Едно по-внимателно вникване след извършените наблюдения показва, че последното Ботевево стихотворение не се намира някъде по линията между двата посочени полюса. То заема спрямо тях „странично“ положение, отклонявайки се по друга типологична ос, която преразпределя по нов начин конструктивните признаци на Ботевата поезия.

То въвежда нов тип поетично отношение към образа на героя за свобода — отказвайки се както от образа на хайдушката песен, така и от баладно-героичната, монументална трактовка на образа в баладата „Хаджи Димитър“, чиято художествена система смело преобърна. Отказвайки се от фолклорния образен реквизит и от митологизацията, стихотворението се отказва същевременно и от образността на тропите, от стихове като „ръжда разяда гложани кости“ („Елегия“). То се отдръпва от всякаква орнаменталност, от всякаква конструирана с „външни средства“ поетичност към една демитологизация в плана на прякото значение на думите, на първичния им семантичен слой. Демитологизацията продължи в промяна на привычното съотношение на частите и промяна на привычните акценти в композицията на творбата, в текстуалното съкращаване на стратегически отговорни нейни участъци, даде отражение в промяната на патоса, което доведе накрая до нетипичен за поезията на Ботев отказ от финал-поанта.

Опростявайки се външно, приемайки облика на спартанска суровост, на нетърпяща външна показност „реалистичност“, творбата се отдалечи не само от тежката на места метафорика и сентенциозна формулираност в стихотворения като „Борба“ и „Елегия“, но и същевременно от неизкушената от неочаквани, подмолни ходове простота на „Тъжно щеш, майко, да гледаш...“ („На прощаване“) в една нова насока. Тя премести акцента от синтагматичната ос на тропите към парадигматичната ос на дистантните, неуволими връзки между думите, оползотворявайки тези връзки и развивайки в този план забележително висока организираност. Пренасяйки образността от повърхността на видимите образни конструкции в „дълбинните“ пластове на текста, съчетавайки по този начин външната простота и дори трюматост на изказа с изяществото на подтекстовите внушения, творбата изгради своя — както беше показано — забележителен художествен модел.

Може да характеризираме накратко отклонението, което бележи поетиката в „Обесването на Васил Левски“ като тенденция към дискретност, замаскираност на похватите. Тази съдържаност и изящество на поетичната техника на пръв поглед може да се стори несъвместима с утвърдената представа за типа чувствителност на поета и неговия лирически герой, за Ботевата пламенна катего-

²⁵ Противопоставянето на тези два дяла по отношение на идеи, ритъм, лексика и образност е извършено вече от П. Зарев в „Панорама на българската литература“ (Г. I. С., 1977, с. 352—395).

ричност на изживяването. Удивителното обаче е там, че посочените дълбинни ходове и дискретно прокарани внушения се извършват под пласта на типично Ботевата интонация (възкличания, обръщение към майката), в атмосферата на типично Ботевата чувствителност — с неговата призивност и жертвена всеотдаеност на чувството. Тази двойственост е добре изразена в цитираната статия на Р. Якобсон: „... естествено и характерно впечатление за простота и стихийност на емоционалността, което усетливият читател добива от Ботевите стихове, се постига с цената на сложно и изтънено майсторство“²⁶.

Тази изтъненост и нюансираност, появила се в изразните средства на поета, едва ли може да се счита за случаен епизод в неговата поезика. Тя вероятно е поставяла началото на една тенденция, за чието развитие може само да гадаем. Очевидно е все пак, че това е тенденция, приближаваща Ботевата поезика към една по-съвременна представа за художественост, че тя предшества появата на някои съвременни поетични търсения.

Тази връзка има впрочем и по-конкретен израз. Новият тип баладичност, който създава творбата, атмосферата на смътно усещана двойственост и деформираност на образите, от друга страна, темата за народа в неговото трагично изпитание и единство, прозвучала с непознати до този момент в поезията на Ботев сила и непознати акценти, както и някои образи като пустинното призрачно поле с вълците и вятъра, свирещ из него, горестния диалог с майката-родина — всичко това, смятам, именно оттук непосредствено отвежда към септемврийската балада и поезиката на септемврийската поезия изобщо (срв. у Фърнаджиев „Там изгоряха селата и пеят бесилките, / вятърът стене над пустите ниви сега“, „страшно е, майко, и весело“ („Конници“); „Но пустее в блясък сив пустинята, / ясно и безлюдно е по друма“, „Сякаш всичко, всичко е изчезнало“ („Гибел“); у Разцветников — „Самин сред ледната пустиня“ („Сред запустение“); „Родино, по твоите поля незасети / чакали и вълци се гонят за стръв“ („Последният воин“). И т. н. От друга страна, напрегнатото, създаващо мрачна експресия натрупване на образи-детайли в картината на четвърта строфа на стихотворението („отечествения плач“) посредством асиндетонно свързване на кратки фрази представя първообраз-модел — върху наша, собствена почва, независимо от чуждите влияния — на акумулиращия принцип в образно-синтактичните построения на Гео Милев, отчасти на ранния Ламар. Тези въпроси, пък и не само тези се нуждаят, разбира се, от сериозно, задълбочено изследване. В завършека на една статия те могат да бъдат само поставени.

Примамливо-горестно е да се гадае през какви етапи и превъплъщения би преминала Ботевата поезия и какви насоки на нашата литература би оплодила, ако черкезният куршум се беше разминал с нейния създател. Прогнозите, особено когато се отнасят до „бъдеще в миналото“, носят своите рискове. Едно е сигурно — че тази поезия не би застинала „насред път“, че би разкрила нови и нови страни на Ботевия поетичен гений.

²⁶ Р. Якобсон. Цит. съч., с. 14.