

ВРЕМЕННО-ПРОСТРАНСТВЕНИТЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ НА БОТЕВАТА ПОЕЗИЯ

Клео Протохристова

Интересът към взаимодействието на временните и пространствените характеристики в поезията на Ботев не е случаен. От една страна, той отразява реалната връзка и взаимообусловеното съществуване на двете физически характеристики в действителността, а от друга — възприемането и тълкуването им като временно-пространствен континуум. По-сериозно основание обаче в случая представя характерът на естетическото им битие в поезията, както и специфичното им проявление в поетическата образност на Ботев, която в своеобразното си подчинение на временните и пространствените ограничения и в тяхното преодоляване изявява една от най-характерните си същности.

Съществуват различни мнения по повод на абсолютизирането на временните или пространствените параметри в поезията. Началото на този спор може да се отпрати назад във вековете, изкушението води към цитиране на Лесинговия „Лаокоон“, но всичко това би наложило непроситими отклонения.

Предубеждения в двете насоки е имало и ще продължава да има. Неведнъж в историческото си развитие като реакция срещу онтологически ограничената и пространственост поезията се е възприемала като средство за описание; неведнъж, обратно, се е изтъквал недействителният, илюзорен характер на нейните изображения и се е преувеличавала ролята на процесуалното ѝ битие. Лесно може да се приведе материал в защита и на двете тези. В единия случай е налице борба за преодоляване на ограниченията на поезията, а в другия — съобразяване с присъщите и „битийно“-физически характеристики.

Преобладаващото мнение, утвърдено в периоди на опозиция срещу култивирането в художествената практика на описателната поезия, е, че поезията трябва в съгласие с вътрешните си закони да изобразява движението и че по своята същност тя е темпорално изкуство.

Големият недостатък на повечето опити да се намери мястото на литературата в системата на изкуствата е, че тези опити са последователно едностранчиви. Анализът на хронотопните координати в изкуството се прави или в битиен план, с оглед на физическото съществуване на художествената творба (в пространството или времето), или изолирано според характера на художественото изображение в нея. Правилни в същността си, тези подходи със своята ограниченост в един единствен аспект на анализа са непълноценни.¹ Защото спецификата на даден

¹ М. С. Каган отчита ограничеността на онтологическия принцип в анализа на изкуствата и разглежда спецификата им в светлината на художествено-гносеологическите и психологическите проблеми. Въпреки това обаче той остава във властта на основната си амбиция да аргументира тричната класификация на изкуствата според временните и пространствените им характеристики по генеалогичен път и определя поезията като темпорално

вид изкуство трябва задължително да се търси едновременно и в материално-битийната същност на художествения факт, и в изобразителен, и в психологически план, и като творческа концепция, и като художествено усвояване.

Поезията представлява проблем и интерес за естетическата наука не като самостоен факт, а в контакта ѝ с читателската публика, с оглед на исторически най-адекватния ѝ прочит, в който именно тя придобива своята многостранна цялост. Така в гносеологическите си, психологически и сигнално-перцептуални аспекти поезията извява и пространствено-временния си характер (или временно-пространствения — акцентът в двойствената му същност се мени според спецификата на конкретната поетическа система). Следователно, аналогично на общоестетическия подход към въпроса, анализът на хронотопните характеристики в поезията трябва да се осъществява едновременно на различни нива — на реалното, физическо съществуване на творбата, на понятийно и психологическо ниво, като внушение и като усвояване.

Поезията придобива временно-пространствения си изобразителен характер, когато осъзнае себе си като поезия. Във върховите си постижения тя винаги е имала синтетична хронотопна образност. Най-висшата ѝ амбиция е да пресъздаде пространството, да го преодолее като материал на описателните изкуства и да го потопи в стихията на времето; да осъзнае процесуалното му битие и да му подари присъщото му четвърто измерение. В пълното единство на временно-пространствения образен континуум се състои „привилегията“ на кинематографичното изображение, в което обаче силният напор на визуални внушения потиска асоциативно-образното мислене (като успоредно с това освобождава интелектуалните операции) и измества художествената перцепция в различна плоскост.

По начало художественото пространство и време са идеални по своя характер. В отделните изкуства те имат различна степен на реално проявление. Поетичният образ се характеризира с по-голяма степен подчиняване на времето, тъй като физическото време на поезията, нейната процесуалност, ритмичната ѝ организация са негови основни определители. Въпреки това обаче тя не е чисто темпорално изкуство. Една съпоставка с музиката би доизяснила въпроса — музиката е в състояние само частично да внуши пространствени представи (с помощта на динамичното си звучене), докато в периоди на крайни експерименти в тази насока поезията е била превръщана в словесна живопис (да си припомним онази описателна лирика, която се култивира в Германия през втората половина на XVII и през XVIII в. и срещу която излиза със своя „Лаокоон“ Лесинг).

Процесуалното битие на поезията не означава, че тя винаги рисува образа в движение. Постепенното изграждане на художествения образ все още не означава развитие във времето. Изразяването на последователност в поезията (а не естествената последователност на думите в нея) не може да бъде случайно, а само закономерен израз на причинно-следствени връзки.² Що се отнася до словесната последователност, тя също се основава на определени принципи, които обаче се отнасят до по-други пластове на поетическата творба и по различен начин се отразяват в същностната структура на художествения образ.

изкуство без оглед на пространствените ѝ семантични, психологически и образни внушения. Вж. Пространството и времето в изкуството като проблем на естетическата наука. — В: Ритм, пространство, време, М., 1974. Вж. също Морфология искусства, М. — Л., 1972.

² Повече по този въпрос вж. Кл. Протохристова. Интерпретацията на времето в поезията на Ботев. — Литературна история, 1977.

На фона на възрожденската ни поезия, която е или предимно статично описателна, или динамична, с ярко изразена процесуалност, но с ограничена изобразителна сила, синтезът на временното и пространственото осмисляне на художествения образ при Ботев представлява забележително явление.

В поезията на Ботев темпоралните и пространствените решения не са самостоятелни в изявата си. Те са взаимно свързани, като всяка от характеристиките служи за своеобразен фон спрямо развитието на другата.

В статията ми „Интерпретацията на времето в поезията на Ботев“, изводите от която ще бъдат приведени тук, са анализирани спецификите на художествено-то време при Ботев. Сега ще се задоволим с констативното им представяне, за да съсредоточим нататък вниманието си върху характера на поетическото пространство и сложните взаимоотношения между двете координати в художествения образ.

Принципите в интерпретацията на времето в поезията на Ботев са следните:

1. Като цялостна идейно-художествена концепция времето в поезията на Ботев представлява основана на конкретна историческа действителност „отворена система“, която отчита както закономерния и причинно-логически преход от миналото към настоящето, така и открития излаз към бъдещето.

2. Концептуалното време в поезията му се разчленява на минало, настояще и бъдеще, като бъдещето е закономерна част от настоящето. Трисъставното концептуално време се реализира в дваакцентна опозиционна структура с променлива опозиционна граница, която е в зависимост от идейно-тематичната същност на отделната творба. Временната определеност на дадено събитие е свързана с нравствената му оценка, емоционално-етичен смисъл има и самото противопоставяне на темпоралните концепти.

3. На нивото на лирическото битие времето се превръща в универсален презенс, който организира в себе си минали, настоящи и бъдещи моменти по сложни структурни принципи, сведени в общи линии до семантични опозиции, ритмични импулси и внушаване на пластичност в изображението.

4. Като лирическа перцепция времето е физически осезаемо, с акцентирана противопоставеност на еднократност и продължителност. Въведена е и темпелна деформация, която свидетелства за усложненост на художествената атмосфера, субективизиране на интерпретацията на емпиричното време, абсолютизиране на лирическия „Аз“ и дълбоки психологически прозрения.

5. Читателската перцепция на времето се характеризира с непреодолимо свързване на биографията на поета с поезията му. Идентичното възприемане на лирическите асоциативни преходи и реалната събитийна последователност в живота на Ботев, сливането на пророческото бъдеще в поезията с реални жизнени събития, превръщането на поетичната съдба на Ботев в своеобразен епически подтекст на стихотворенията му води до сложното и силно въздействащо преплитане на противоречиви художествени внушения, а оттам до алтернативност на художествената перцепция.

6. Присъствието на епически подтекст, наслагването на два вида процесуалност — естествена (събитийна) и условна (художествена) — е предпоставка за възприемането, а оттам и за определянето на голяма част от Ботевите творби като лиро-епически, докато анализът на тяхната поетика доказва лирическата им същност.

7. Влияние на фолклорното усвояване на времето — като непреодолян и непреодолим етап на образно мислене, като традиционна интерпретация и като съзнателно използван стилистичен похват — се наблюдава в относително голям брой стихотворения на Ботев.

8. На нивото на художественото изображение времето играе ролята на основната координата на поетическия образ, отделните компоненти на който получават словесен израз в последователност, определена от структурни причинно-следствени връзки.

* * *

Анализът на художественото пространство в една поетическа система поставя значително по-сложни въпроси. Докато времето има определени, макар и сложно преплетени прояви на реално, понятийно и перцептуално ниво, поетическото пространство се извява по-дискретно и по-далеч по-специфични начини, често противоречащи на чувствения опит на читателя и на породените от него естествени пространствени представи. В най-елементарния анализ на художественото пространство (на неговите най-достъпни за наблюдение прояви) изникват въпроси, които на пръв поглед излизат от сферата на поезията и се включват в областта на други видове изкуства. Това са проблемите за перспективата, плана и ракурса на изображение, гледната точка, композицията и художествения монтаж.³

Реалните пространствени измерения на лириката се определят от нейното звучене (в по-малка степен, отколкото в музиката, разбира се) и от графическата ѝ организация. Тези въпроси са до голяма степен в обсега на формалния подход към поезията, а абсолютизирането им от едно или друго модернистично направление не е допринесло съществено за развитието на поетическото изкуство. По-определен смисъл в случая има първото, тъй като Ботев създава преди всичко звучаща поезия, с контрол върху динамиката, с прецизно и изразително водена мелодика, със сложно организиран ритъм, проникващ във всички слоеве на художествената творба. Тъй като анализът тук е насочен към поетическото концепиране и изобразяване на пространството от Ботев, горните въпроси, макар и безспорно интересни, ще останат вън от границите на тази работа.

Лирическото пространство е по същността си идеално и имажинативно, т. е. съществува като понятие и представа. То се внушава от асоциативно подсъзнание, основано на семантични нюанси и на определен чувствен опит. Почти пълното отсъствие на конкретна (в смисъл на живописна или изповедно-живописна) образност в поезията на Ботев, както и извяването на времето като основен структурен определител и изобразителен фактор (въпроси, които ще бъдат разглеждани по-долу) предполагат интерпретация на пространството главно в семантичен, психологически и емоционално-оценъчен план.

В поезията пространствените характеристики неизбежно носят специфична семантика и се натоварват с допълнителен, чисто поетически смисъл. Семантиката на пространствените елементи, аналогично на темпоралните, може да се реализира на абстрактно концептуално и конкретно перцептуално ниво.

При Ботев пространствените концепти, чрез които се реализира лирическото пространство, са тясно свързани с изконни български категории (родина, роден край, бащино огнище, чужбина, Балкана, гората, полето, поляната, Дунав). Освободени от веществено-пространствената си определеност, те се абстрахират до символи, като присъщите им пространствени характеристики се етизират. Така Балканът се превръща в символ на борбата за свобода, на жертвения порив и съхранявайки в семантиката си знака за „висота“, я отъпява с нравствено-емоционални нюанси и така се противопоставя на „ниското“ поле — символ на робската

³ Част от тези термини, както и обосновката за употребата им са изяснени в статията ми „Принципи на изображение в поезията на Ботев“. — Литературна мисъл, 1974, кн. 1.

неволя. По този начин се стига до многопластова опозиция: висок — нисък, възвишеност — низост, бунт — подчинение, свобода — робство.

Цялото многообразие на пространствените (както и на временните) концепти в поезията на Ботев се свежда до неговите категорични опозиции, понякога външно изявени, но по-често сложно семантично нюансирани, всяка стойност в които среща своята противоположност. Семантиката на основните пространствени понятия е родствена на фолклорните топографски концепти. На нивото на фолклорната интерпретация тези понятия влизат в еднопосочни опозиции. При преминаването си в идеологическата система на Ботев същите понятия се подчиняват на една по-усложнена опозиционна структура с вариращ акцентиран член:

родина		
роден край	→	чужбина
бащино огнище		

Най-елементарната пространствено-семантична трансформация на този концептуален ред води до опозицията „близо — далеч“. В емоционален и психологически аспект положителният елемент в нея е „близо“ — в бащиния дом са топлината, обичта, майчината ласка, красотата на любимата. В идеологически и нравствено-ценностен аспект обаче опозицията се видоизменя, като положителният акцент пада върху „далеч“ — далеч от робското ежедневие, от поруганото бащино огнище, от насилието над близките; лишенията, самотата, несгодите са част от пътя към свободата. Тя, както и страстно жадуваната битка са винаги „другаде“, накъдето се стреми лирическият герой. С изключение на „На прощаване“, където това „другаде“ е конкретизирано в представата за поробената родина, в останалите творби на поета пространствената отграниченост на желаното борческо бъдеще води до абсолютизацията на тази автономна, героична територия, до абстрахирането ѝ в понятието за една друга реалност, която се приближава във времето, но се обособява пространствено. Дистанцията се запазва, но се превърва от темпорално на пространствено ниво — бъдещето (ще бъде) се трансформира в сегашно време (е) плюс „другаде“, т. е. „тогава“ се превръща в „там“. Така се раждат многобройните устремни „там“ в поезията на Ботев, които материализират порива му към борбата и геройската смърт. Така грандиозното виждане на битката ще зазвучи в лирическото настояще на „До моето първо либе“:

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

Там... там буря кърши клонове,
а сабя ги свива на венец,
знали са страшни долове
и пиши в тях зърно от свинец,
и смъртта ѝ там мила усмивка...

Като пример за противоположно разрешаване на дистанцията между реалното настояще и видението на борбата, където тази дистанция се изразява в темпорална противопоставеност, можем да вземем произволен откъс от Смирненски:

Ах, блеснете пожари, сред ледна тъма,
загърмете железни слова!
Нека пламне земята за пир непознат,
нека гръм да трещи, да руши!

(„Юноша“)

В своеобразна опозиция са други два концепта от художественото пространство в поезията на Ботев — „полето“ и „поляната“. Тази опозиция се е формирала исторически в съзнанието на българите с по-домашния аспект, в който се възприема поляната. Големите пространствени размери по начало действуват отчуждаващо на българина. Полето за него е било свързано неизменно с представата за робския труд, с тежестта на безправията и унижението. По тази линия, но в по-изявен вид е опозицията на двата пространствени концепта в поезията на Ботев. Поляната е „горска“, свободна територия и така се обединява с Балкана и идеята за свобода. Следователно се засилва противопоставянето на робското ежедневие като основна характеристика на полето с абсолютната „героична“ същност на поляната (при преодоляване на „домашния“ аспект в семантиката ѝ). Най-характерна е интерпретацията на това понятие в „Пристанала“. Там поляната сякаш е изолирана по своеобразен начин от дома на Стояна. Майка ѝ я вижда, изпраща клетви по нея, но Стоянка е вече на „чужда земя“. Самостоятелността на двете пространства се внушава и от появата на анахрония при преминаването от едното в другото:

че се байряк там ветрее
сред юнаци, сред дружина
и Стоянка се белее
в прегръдките у Дойчина.
Като зърна той, че иде
неговото мило либе. . .

Анализът на пространствените понятия в Ботевата поезия е тясно свързан с проблема за нейната взаимосвързаност с фолклорната поетика, въпрос, който тук не може да бъде изяснен докрай. Интерпретацията на пространството при Ботев на пръв поглед напомня партитивността на пространството в народната поезия. Действително отделните пространствени дадености се характеризират с независимост и обособеност. Сходна с фолклора е и художествената реализация на „границите“ между тях. Пространството в поезията на Ботев обаче е динамично, то присъства не толкова като топографска определеност, а като движение, като устрем и порив, като преодоляване. И поривистите многобройни „там“ („На прощаване“, „До моето първо либе“, „Хаджи Димитър“), и активизиращите визуалните представи сигнали („Ей изскочи стара майка. . .“ — „Пристанала“) са елементи от подвижната пространственост в неговите стихотворения.

Важна роля в поезията на Ботев играе присъствието на Дунава. Като приема фолклорната трактовка на „голямата река“ като препятствие към родната земя, към близките (предимно от гемиджийските песни), като символ на самота, на скиталческа участ, несгода и лишения, на непреодолима носталгия, Ботев я героизира. Дунав влиза в системата на онези „гранични пространства“, които обикновено не са конкретизирани или наименувани, но неизменно присъствуват в неговата поезия. Същите пространства, които отделят „бащиното огнище“ от „тази тежка чужбина“, полето с песента на жетварките от Балкана, хайдушката поляна от дома на Стоянка и „старата ѝ майка“; същите „гранични пространства“, които се преодоляват от порива на свободолюбието, на героизма и на болката от поруганата чест. Както вече се спомена, мечтаното решително стълкновение с поробителя се осъществява в неназованото „героично пространство“. Реализацията на подвига е винаги „там“ — на Балкана („Хаджи Димитър“), „през тиха бяла Дунава“ („На прощаване“), „на хайдушкото сборище“ („Хайдути“), „Там, де земя гърми и тътне. . .“ („До моето първо либе“).

Очевидно е преодоляването на тясно фолклорното отъждествяване на локалитет и поведение на персонажа.⁴ Ботев е пренесъл характерните фолклорни опозиции и аналогии в сферата на абстрактното образно мислене, но и при него все още се чувства връзката на идеята с пространствените реалии, макар и вече до голяма степен лишени от конкретност.

Интерпретацията на пространството в една поетическа система поставя и ред изобразителни проблеми, които са особено трудни за разрешаване поради инерцията във възприемането на художественото пространство преди всичко като характеристика на изобразителните изкуства, и оттам води началото си неправилното схващане за спецификата на пространствените изображения в поезията.

Конкретната изобразителност не е характерна за поезията на Ботев. Това не е случайно — тя не е характерна за лириката изобщо, тъй като тя действително стимулира повече или по-малко определени представи, но алтернативността на читателската перцепция, широкият диапазон на ответни асоциативни ходове при единственост на провокиращия поетически сигнал предопределят принципно отказ от конкретност. Тук, разбира се, трябва да се съобразим с двата основни типа лирическо изграждане на изображенията, диференцирали се в историческото развитие на поезията — изповедно-живописен и имажинативен.⁵

Поезията на Ботев се отнася в по-голяма степен към втория тип. Изповедно-живописната тенденция се проявява единствено в картината на посрещането от „На прощаване“ и отчасти в портрета на малкия Чавдар от „Хайдути“, но не в чистия си вид. Тя се изразява в поетическа обстоятелственост, организирана по принципите на живописната образност. Последователността във въвеждането на всеки следващ детайл може да бъде съобразена с художествени внушения от емоционално-психологически характер и експресивни опозиции (динамични и цветови контрасти), но не и задължително с темпорално-логически необходимост.

Имагинативната изобразителност е преди всичко динамичен израз на вътрешна временно-пространствена логика в образа. Отношението между елементите на имагинативната образна структура се изразява в многостепенното взаимно включване на темпорално и семантично ниво. Локалното им съотношение не играе съществена роля, тъй като в подобен род художествени образи пространствеността е само асоциативно подсказана и играе ролята на фон, а не на структуроопределящ елемент:

Там... там буря кърши клонове,
и сабя ги сплита на венец,
знали са страшни долове
и пиши в тях зърно от свинец...

(„До моето първо любе“)

Художественият принцип на тази картина се състои в силен начален гласък върху образните асоциации във въображението на възприемачия. Внушеното на метафорично ниво единство на бурята и борбата, вихрената динамика и грандиозният размах на картината (подсказан и от пространствено характеризираната паралелна опозиция „клонове — долове“) — всичко това е показано и се създава в движение, в един непрестанен и непреодолим временен поток.

⁴ С. Ю. Неклюдов. К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой былин. — В: Тезисы докладов во Второй летней школе по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1966.

⁵ Тези работни понятия са хипотетични. Подобно разграничаване има при Г. Орагвелидзе. Стил и поэтическое видение. Тбилиси, 1973. Обяснение за употребените тук термини вж. Кл. Протохристова. Стилизираността и особености в поезията на Шели — В: Доклади на XII научна сесия. Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“. 1976.

На езика на пространствено-временните характеристики имажинативното изображение означава подчиняване на образната структура в по-голяма степен на времето, отколкото на пространството.

Интересно би било да сравним по принципа на изображение две от най-характерните и съвършени картини в поезията на Ботев — нощната картина в баладата „Хаджи Димитър“ и картината на посрещането в „На прощаване“. Последната е единственият типичен пример за изграждане по принципа на изповедно-живописната изобразителност. Видението на желаната победа, на красивото бъдеще поетът е нарисувал с необичайна разточителност. Спрял е за първи път мъчителният устрем, достигнал вече целта си. Като че ли времето вече няма значение и поетът рисува детайл по детайл ликуващата красота на победата. Сякаш иска да съхрани образа на щастливия миг, да го види в цялата му прелест и величие. Затова в тази картина всеки елемент е даден като че ли веднъж завинаги, всичките те се съотнасят в пространството на единния и безкраен момент по логиката на материално-пластическата приемственост и ритъм:

И тогаз с венец и китка
ти, майко, ела при мене,
ела ме, майко, прегърни
и в красно чело целуни. . .

А аз ще либе прегърна
с кървава ръка през рамо. . .

Странно е присъствието на такава скулптурно осезаема група на фона на почти лишената от материална пластичност Ботева изобразителност. Достатъчна е съпоставката на тази едновременна и невременна определеност на действията с неуловимите очертания на самодивската сцена, с нейната неустойчивост и алтернативност или със сякаш излизащото се във времето великолепие на нощта в баладата „Хаджи Димитър“, за да видим какъв невероятен диапазон имат изобразителните решения на поета.

Основен проблем на пространствените начала в изобразителността при Ботев представя характерът на преходите между отделните компоненти на образната структура. Докато за преходите между различните темпорални пластове в поезията му са характерни смелите и неочаквани скокове във времето и стремителните асоциативни ходове, за движението в пространството и смяната на изобразителни планове основен принцип е постепенността, или плавно-стта. На темпорално ниво преходите се осъществяват на базата на асоциациите и на емоционалното и психологическо единство. Противоположно на това смените на пространствените изображения се основават на принципа на материалната приемственост, на последователното редуване на свързани по един или друг начин изобразителни планове. Много характерен пример в това отношение е постройката на картините в „Хаджи Димитър“, където се осъществява първият основен принцип на художествения монтаж в поезията на Ботев. От детайлния образ на агонията, от крупния план на пушката, сабята, очите и проклинащите уста, през общата картина с падналия юнак, през далечния план на „спряното слънце“ и панорамата на полето до грандиозното видение на робската страна — налице е едно постепенно разширяване на изобразителните планове. Успоредно с натрупването на вътрешно напрежение нараства и обхватът на изображението. Общият план изразява това нарастване чрез едновременното разширяване на границите на картината и включването на пространствени опозиции („земя и небе“, „ал е ж и юнакът, а на небето слънцето спряно сърдито пече, жетварка пее нейде в полето. . .“).

Интерес представляват някои „връзки“ между отделни изображения, където преходът на пространствено ниво е рязък. Такова е преминаването от втора към трета строфа:

Очи тъмнеят, глава се люшка,
уста проклинат цяла вселена!
Лежи юнакът, а на небето
слънцето спряно сърдито пече.

Скокът от крупен към общ план се неутрализира от внасянето на думата „вселена“, която на семантично ниво разширява границите на изображението и осъществява плавността на прехода, като подготвя възприемането на широкия обхват на следващата картина.

Важна функция на художествения монтаж в поезията на Ботев играе наречието „там“ — вече коментирано по-горе с оглед на концептуалните му стойности. Високата честота на употребата му е съществена част от стила на поета:

„Какъв мъчителен и всеотдаен порив е вложен в това шест пъти произнесено „там“, в задъханото повторение „Там. . . там буря кърши клонове“. Повторението подчертава силата на преживяванията.“

„Още в „До моето първо либе“ понятието е богато, многозначно и същевременно единно. В „Хаджи Димитър“ то поглъща цялото това богатство, за да стигне до ново обобщение „Там на Балкана“.“⁶

Монтажните преходи в поезията на Ботев се осъществяват и на принципа на асоциацията. Асоциативните ходове във времето обаче са стремглави и обединяват отделени с векове моменти чрез силата на емоционалното напрежение, докато подобни „скокове“ в пространството са невъзможни, тъй като там традицията, всеобщият чувствен опит, логиката на локалната определеност са много по-силни и не допускат излизане от материално-пространствената последователност. Шеметният бяг на чувствата и мислите на поета обаче не може да се ограничи в тесните рамки на едновременност и определена пространственост. Характерна е структурата на преходите, които се осъществяват в поезията на Ботев:

... да гледам турчин че бесней
над бащино ми огнище:
там, дето аз съм пораснал. . .

... и на глас тичам народен

срещу врага си безверни.
Там аз за мило, за драго. . .
... за него ще се заловя. . .

(„На прощаване“)

Като начален гласък за пространствения скок служи въвеждането на абстрактното понятие („бащино огнище“, „врага безверни“). Чрез наречието „там“ тези понятия се трансформират в определен локалитет. Подобни преходи с пространствена последователност, произтичаща от внушено локално единство, съвпадат с резки смени на темпорално ниво (сегашно — минало време; сегашно — бъдеще).

⁶ Иван Унджиев, Цвета Унджиева. Христо Ботев. Живот и творчество. С., 1975, с. 280, 481.

Макар и относително рядко, в поезията на Ботев се появява и съседство на разнопосочни пространствени елементи. Тяхната организация се подчинява на вътрешни структурни принципи, най-изявеният от които е противоположната пространствена ориентираност на отделните образни компоненти. Контрастът поражда задължително идеята за пространствена симетрия и за опозиционен център, който противодейства на центрострежните напрежения в художествения образ и стабилизира целостта му. На този принцип е построена част от лирическото въведение на „Хайдути“:

Затуй му пее песента
на Странджа баир гората,
на Ирин-Пирин тревата,
меден им кавал приглася
от Цариграда до Сръбско
и с ясен ми глас жътварка
от Бяло море до Дунав —
по румелийски полета.

Подобни пространствени внушения има и в „На прощаване“:

...мене да търсят
бяло ми месо по скали,
по скали и по орляци,
черни ми кърви в земята,
земята, майко, черната.⁷

Забележителен е двойният контраст, където изявеният паралелизъм (на опозиционните членове „бяло — черни“) внушава втория контраст („скали, орляци“ — „земя“) вече не само в материален смисъл („твърдост“ — „мекота“), но и пространствен („горе“ — „долу“).

Редом с анализираните вече особености на изобразителната система на Ботевата поезия съществува и един твърде специфичен, с дискретна проява похват за изграждане на художественото пространство.

Лирическата изповед, каквато представляват повече от Ботевите стихотворения („Майце си, „Делба“, „На прощаване“, „До моето първо либе“, „Моята молитва“), на концептуално ниво има еднопосочна характеристика. Тя представлява обращение, емоционално-мисловен поток с определен (или неопределен) адресат.

Ботев преодолява тази пространствена и временна еднозначност на лирическата изповед както чрез многобройните ретроспекции, скокове в бъдещето и богатите асоциативни скокове, така и чрез внушаването на една вътрешна пространствено-семантична диалогичност.

Ти ли си, мале, тъй жално пела,
ти ли си мене три годин кледа,
та скитник ходя злочести ази
и срещам това, шо душа мрази.

Бащино ли съм пропил имане,
тебе ли покрих с дълбоки рани,
та мойта младост, мале, зелена,
съхне и вехне, люто язвена.

(„Майце си“)

⁷ Подробен коментар вж. у Ив. Унджиев, Цв. Унджиева, Христо Ботев. Живот и творчество.

За извеждането на принципа на вътрешната диалогичност е необходимо да се направи таблица от няколко основни характеристики на цитирания откъс. Първите две колонки съдържат персонално определените основни семантични центрове („майка“ — „син“), около които се развива лирическата творба, предадени като конкретен словесен израз и като абстрахирани понятия. Във втората колонка се посочва акцентираният член на диалогичната опозиция „майка“ — „син“. Третата колонка съдържа трансформирането на семантичните центрове в лични местоимения, редуването на които очертава диалогичната линия на откъса (на семантично ниво), а в четвъртата е отбелязана смяната на глаголните времена по стихове:

Стих I	„ти, мале“	майка	ти	перфект
Стих II	„ти“	майка	ти	перфект
Стих III	„ази“	син	аз	презенс
Стих IV	„душа“	„друго „Аз“	аз	презенс
		на сина		
Стих V	„бащино имане“	вариант на	ти	перфект
		„майка“		
Стих VI	„тебе“	майка	ти	перфект
Стих VII	„моята младост“	вариант на	аз	презенс
		„син“		
Стих VIII	—	—	аз	презенс

Целият пасаж се характеризира с единство на емоционалната атмосфера и основните мотиви и с равномерно редуване на лирическите „Ти“ и „Аз“. Това редуване играе ролята на своеобразен потенциален диалог (майка — син), който, подсказвайки двупосочната пространствена организация на художествения текст, се проявява и в характерната ритмичност, която поразително точно съпада с ритмичните импулси в смяната на глаголните времена (презенс и перфект) в началните три строфи на стихотворението. В усложненото звучене на следващите строфи, където се появява мотивът за другарите, на които не може да се довери („мили другари“ — „приятел нямам“), и противоречието между видимост и реалност („весел ме гледат“ — „но те не знаят, че аз веч тлея...“), вече буквално се изразява дистанционната противопоставеност на двата лирически центъра („но т у к а вече не се надявам“), за да зачести отново в следващите строфи редуването на „майка“ и „син“ (в най-разнообразни словесни реализации) и да се стигне до преодоляване на разстоянието, на семантическата и психологическата противопоставеност, развита на фона на емоционалното единство; за да се стигне до раждането на образа на върховното щастие от близостта с майката, от нейното съчувствие, съучастие, топлина.

„Майце си“ демонстрира един относително първичен начин на изразяване на вътрешната, семантично-пространствена диалогичност. В поезията на Ботев се наблюдават и по-усложнени варианти на същата текстуална структура — в „До моето първо любе“ и „На прощаване“, където се появяват и допълнителни персонологични центрове, но все пак определяща остава диалогичната постройка. Във всички тези стихотворения обаче първоначално „се подава“ диалогичната тема в чист вид и едва след пълното ѝ развитие се въвежда допълнителният персонологичен или семантичен център.

Много характерна е забележката на В. Смоховска,⁸ която констатирайки диалогичната същност на Ботевата поезия, отбелязва липсата на ответ в лирическите обращения. Трудно е да се съгласим, че изповедните Ботеви стихотворения са безответен зов. Те са изпълнени с вяра в съучастието на майката, на любимата,

⁸ В. Смоховска. Ботевата поезия и народната песен. — Септември, 1972, кн. 8, с. 191.

на приятеля. Именно затова те звучат диалогично, но налице е не възпроизвеждане на диалога, а неговото изобразяване в езиков, семантичен и общоструктурен аспект. Въпросът за семантично-пространствената диалогичност в поезията на Ботев е важна страна от приемствено-трансформационните й отношения с народнопесенната поетика, но този въпрос засега остава вън от нашия анализ.

Проблемът за лирическата перцепция на пространството не поставя сложни въпроси за разрешение поне в поезията на Ботев. Лирическото усвояване на пространството е подчинено на системата от пространствени концепти почти изцяло. Тук е очевидно различието от съответната интерпретация на времето, където, макар и рядко, поетът с огромна сила на художественото внушение въвежда темпоралната деформация. Въпросът за отсъствието на подобна деформация в художественото пространство е свързан с по-общи въпроси на поетиката. Парадоксите във възприемането на пространството внушават идеята за алогичност на ситуацията, за нарушено равновесие на съзнанието, състояние на сън, халюцинация, болезнен пристъп, докато деформацията при темпоралната перцепция е в сферата на нормалните психически реакции на индивида. Следователно като резултат от първото се получава субективизиране на гледната точка или внушаването на патологични психо-физически състояния. Подобни внушения са чужди на образната система на Ботев. Единствената картина в поезията му, която материализира сякаш предсмъртните видения на юнака (сцената със самодивите в „Хаджи Димитър“) в безвремието на вълшебната нощ, подчинено на неуловимия ритъм на невероятния полет и песента, е с подчертана алтернативност на художественото внушение. Налице е и митологично обоснованото присъствие на самодивите, и приказната атмосфера на нереалност, която те носят със себе си. Еднозначно психологически оправданата деформация в „спряното слънце“ тук умножава художествената си информация до преливащи една в друга интерпретаторски вариации. Самодивите са реални и не са, те са три и не са три, действията си извършват само веднъж и безброй пъти. Тази неопределеност и неуловимост на картината пренася баладичния ефект едновременно към сферата на психологическите прозрения и към героизацията на народните поверия. Деликатно поднесени, в своята многозначност психологическото и баладичното начало се неутрализират в дълбоката съдържателност на поетическото внушение.

Подобна многозначност при въвеждане на пространствена деформация е невъзможно.

Парадоксалността в перцептуално-временните отношения е първата степен в субективизиране на гледната точка, основаваща се на психо-физически обусловеното им строго индивидуално усвояване. Перцепцията на пространството е по-общовалидна и се подчинява на известни концептуални универсалии. Отклонение от тях може да бъде проява на експресионистични търсения, но подобни експерименти се появяват в българската поезия значително по-късно и така въпросът остава вън от занимаващите ни сега проблеми.

* * *

Накрая ще обобщим изводите за единството на временните и пространствените характеристики в образната система на Ботев, които бяха анализирани с оглед на една или друга особеност на художественото време и пространство. Формите, в които се изявява това единство, са четири:

1. Смяната на локалитета съвпада със смяна на темпорално ниво. На границата на двата пространствени плана се появява анахрония („Пристанала“) или движение във времето („На прощаване“).

2. Резките преходи на временно ниво се неутрализират от постепенност в движението на образа в пространството. Тази постепенност се осъществява с по-

мошта на асоциативни ходове и чрез трансформирането на абстрактни понятия в определен локалитет.

3. Продължителното единство на място се балансира от постепенно движение във времето. Това е единственият самостоятелен случай, който не е коментиран по-горе и затова ще го илюстрираме тук:

... бащино ми огнище!

там, дето аз съм пораснал
и първо мляко засукал,
там, дето либе хубаво
черни си очи *вдигнаше*
и с оназ тиха усмивка
в скръбно ги сърце *впише*,
там, дето баща и братя
черни *чернеят* за мене...

(„На процаване“)

От минало свършено време през минало несвършено към сегашно — този непрекъснат темпорален преход се извършва на фона на хомогенна пространственост.

4. На „безвреме“ (в темпоралната организация на художествения образ) съответствува здраво фиксирана гледна точка и контролирана от нея постепенна смяна на изобразителните планове, осъществена единствено чрез разширяване на техните граници.

Тези четири варианта на взаимоотношение между художественото време и пространството в поезията на Ботев бяха изведени от самостоятелния анализ на двете характеристики. Макар и емпирично получени, те до голяма степен изчерпват теоретическите възможности за отношение между времето и пространството в естетически план. Важно в случая е обстоятелството, че налице е едно несъмнено единство на временно-пространствения континуум в образната система на Ботев, доказателство за най-цялостното и същностно проявление на поетическото изкуство в нея.