

Пътищата на героя: от самотата към саможертвата

Публикувано от Simonsita на 25.02.2010

Пътищата на героя: от самотата към саможертвата

Изборът, свободата и смъртта; малкият и големият социум в стихотворенията на Христо Ботев

„**Майце си**“ (1876) е първата Ботева творба. Проблематиката и структурирането ѝ като изповед дават основание да се говори за съвпадане на авторова личност и лирически герой (в случая лирически Аз).

Лирическият Аз е драматично неудовлетворен от действителността. Неговото разминаване с правилата на общоприетия ред го кара да се чувства „прокълнат“ от майка си:

[...] ти ли си мене три годин клела,

та скитник ходя злочестен ази [...].

Майчината клетва според патриархалното схващане е равностойна на низвергване от общността, на загуба на опорните точки в рода и социума. Още първата Ботева творба задава формулата за личността, излязла от конвенциите на общността поради това, че всъщност е изпреварила времето си. Тук обаче героят все още се лута в търсене на устойчивите ценности, които ще му осигурят едно по-уютно пребиваване сред другите. Или: акцентът е по-скоро върху субективното чувство на неудовлетвореност. Не съществуват родът, народът, бунтът, а само — тревожното недоволство на човека, облъхнат от изключителната идея.

Тази линия се задълбочава в „**Към братя си**“. Това е втората Ботева изповед (също заявена като такава още в заглавието). Самотата и неудовлетвореността на Аза обаче тук имат алтернатива: „Отечество мило любя...“. Това е формулировката на новото, целеустремено битие на героя. В духа на възрожденския демократизъм Азът е емоционално обвързан с народа си — в неговата душа отеква „плачът народен“. Народът, както ще бъде и в по-късните Ботеви стихотворения, е усещан като слаб, нуждаещ се от закрила, като обект на покровителство от страна на лирическият

герой. Тази в известен смисъл подценяваща нагласа изявява, от една страна, съзнанието на Аза за неговата будителска роля. От друга страна, в културноисторически аспект, това е израз на романтическия тип подценяваща любов към народните „маси“. Тук за първи път се появяват три понятия, които ще станат представителни за Ботевото творчество — отечество, свобода, народ. Срещу тях стои емоционалният полюс на робството. Но все още не става дума за личния избор.

Той за първи път се превръща в тема в „Делба“ — творба, в която бунтът и саможертвата вече ясно се очертават като проблематика. Тук делото (друго ключово понятие в поезията на Ботев) е представено като онова неизбежно разрешение, което трябва да „запълни“ празното място между изключителния герой и народа. Делото е връзката, която ще превърне драматичното различие в съзидателно историческо движение. Така мотивът „присмех глупешки“ — присмехът на съвременниците („глупци неразбрани“ в „Към брата си“), се уравновесява от мотива за вярата, отправена най-вече към бъдните поколения. Те са онези, които биха дали реална оценка на делото: „потомството нази ще съди“. Така самосъзнанието на героя се осъществява като национално самосъзнание. Творбата завършва с призив към съратника — бунтовникът вече има своята общност. Макар и в лицето на един човек, той намира споделеност. (Първоначално стихотворението излиза с посвещение на Любен Каравелов. В третата редакция — в книгата „Песни и стихотворения от Ботйова и Стамболова“, посвещението липсва, тъй като между Ботевите и Каравеловите възгледи за освобождението на България вече е възникнало противоречие.)

„До моето първо либе“ продължава развитието на героя с типичната за Ботев драматична емоционалност, разпъвана между отрицания и утвърждения. Драмата е основен механизъм и в сюжетното осъществяване на текста: трябва да бъде пожертвано личното в името на общия идеал (национален и социален). Най-общо: народът или любимата, народът срещу любимата — това е конфликтът в съзнанието на героя. Традиционно стихотворението се разглежда като *текст за саможертвата*. Факт е обаче, че това е по-скоро *текст за предопределението*. Драмата на героя е по-скоро външна формулировка на предварително решен избор. А емоционалните реплики по-скоро обосновават, покриват с живата тъкан на чувствата, една силна логическа схема, тоест имат за цел да обосноват емоционално избора. Така драмата всъщност е „човешката маска“ на силното его на лирическия герой, което еднозначно е определило законите на своя свят и вече е раздало ролите на останалите участници в него. Свръхценността на свободата е „целта, която оправдава средствата“ в този случай (постановка, която отново кореспондира с публицистиката на Ботев — в „Смешен плач“ например).

Конфликтът лично-общо, конкретна съдба-историческо битие е поредният образец, заложен в нашата литература от Ботев. (Той ще се превърне в носеща тематична линия в текстове като „Епопея на забравените“ и „Под игото“ на Вазов; „Кървава песен“ на Пенчо Славейков; „Хайдушки песни“ и „Нощ“ на Яворов; в революционните блянове на Смирненски; във Вапцаровия „революционен екзистенциализъм“, чак до епическата романова вълна от 50-те години на XX в. — Д. Димов, Д. Талев, Е. Станев, Г. Караславов). Ботевият герой живее един живот, който сам си е

предначертал. Този живот е ограничен в параметрите на страшната клетва „свобода и смърт“ („На прощаване“) — също негова собствена перифраза на девиза на българските националноосвободителни борби — „Свобода или смърт“. Българският народ е „божеството“, на което ще бъде принесена неговата жертва. Но отказът от личното битие (манифестиран в „До моето първо либе“) в други обстоятелства би намерил друго божество. Защото тук става дума повече за вътрешната потребност на Аза да се посвети на голямата идея на „общото“, отколкото за повелята да се откаже от „личното“, поставена пред него от тази голяма идея. Именно вътрешната прицеленост към романтическата героика на „свобода и смърт“ движи отказа в „До моето първо либе“, привидно аргументиран с обществената кауза

Композиционно проблемът за избора в творбата е осъществен на принципа „или-или“. Около полюсите на това противопоставяне се натрупват постъпателно следните смислови опозиции: любовта-юначеството; живот за себе си-живот за народа; битово съществуване-героично битие. Сюжетно тази проблематика е въплътена в двете песни — *любовната* и *юнашката*. „Остави таз песен любовна“ — това е емоционалният план, в който се надгражда образът на частното битие в творбата. „Отрова“, „полуди“, безумство („безумен аз светът презирах“) — това са пък понятията, в които героят определя това битие. Втората част на творбата противопоставя юнашката песен:

Ти имаш глас чуден — млада си,

но чуйш ли как пее гората?

Чуйш ли как плачат сиромаси?

За тоз глас ми копней душата [...].

По-нататък тази втора песен се конкретизира като песен за народните теглила:

[...] запей ми, девойко, на жалост,

запей как брат брата продава,

как гинат сили и младост,

как плаче сирота вдовица

и как теглят без дом дечица!

Страданието на народа обаче продължава да бъде плътно осенено от юнашкия ореол: „приказки за стари времена / и песни за нови теглила“ нареждат „бури вековни“. Епическата героика неотстъпно следва плана на социалното страдание. Без нея, само по себе си, то едва ли щеше да привлича героя, тъй като именно този романтико-героичен ореол събужда „юнашкото“ у юнака, прави от народните страдания достатъчно силен притегателен център за неговата романтическа

натура. В този смисъл „романтичското“ на любовта може да бъде изместено само от още „по романтичското“ на борбата. Така „светът“, презрян заради любимата, сега ѝ отмъщава чрез безвъзвратно отнетата любов на юнака: „Запей, или млъкни, махни се!“ А отказът от личния живот е не толкова саможертва, колкото жертване на любимата пред олтара на общността. Това е залогът за вътрешната монолитност на героя. Най-точният израз на тази свръхнормална монолитност е „кървавата напивка“ в края на стихотворението, която е условието да зазвучи собствената песен на героя — „пък тогаз и сам ще запея / що любя и за що милея!...“ (третата песен в творбата).

Революцията буря е образът, естествено предшестващ кървавата напивка:

Там... там буря кърши клонове,

а сабя ги свива на венец;

знали са страшни долове,

и пици в тях зърно от свинец [...].

Романтичското съвместяване на триумф и гибел, което се разрешава в също така романтичския образ на опиянението от героичната смърт, при Ботев тегне и към една архаична, митична символност. Бунтът е „разказан“ чрез природните стихии — така, както примитивният човек си обяснява нещата. По този начин Ботев представя бунта в неговата първична сила и значимост — той е погловен и неудържим като природната стихия. Битовият човек със своето социално мерило е безсилен и нищожен пред него. Бунтът е за онези, които не се ужасяват от кървави напивки — за онези, за които други напивки не може да има (за сравнение нека си припомним жалкото „обикновено“ пиянство от „В механата“).

В „**На прощаване**“ борбата е формулирана чрез понятията на клетвата. Мотивът за търсенето на път, изчерпан в предходните творби, тук е заменен от драматичните визии на въстанието. Свободата като свръхцел в този текст има две лица — реалистично и романтично. Борбата за свобода е представена чрез алтернативите на победата и смъртта. Те обаче се мислят не дотам алтернативно при Ботев: „свобода и смърт юнашка“ са „заветните“ думи, които съчетават двата възможни изхода от борбата — сякаш за тръгналия по този път едното е неизменно свързано с другото.

Първото разрешение на борбата (в последователността на текста) е смъртта — „аз може млад да загина“. Но заветът към братята отваря тази смърт към нови борбени начала — братята трябва да продължат не само делото на юнака, но и неговата същност — те „като брата си ще станат — / силно да любят и мразят“. Героичната смърт не може да бъде окончателна. Във времето остава именно нейната героичност и изключителност. Така дори първата част на творбата (която разказва за смъртта) не зазвучава „траурно“ в действителния смисъл. Темата за смъртта всъщност се

превръща в своята противоположност — в темата за надмогването ѝ. Физическата смърт в Ботевата поема носи в себе си началата на духовното безсмъртие, на жизненото продължение.

[...] бяло ми месо по скали,

по скали и по орляци,

черни ми кърви в земята,

в земята, майко, черната!

— това е картината на абсолютния физически край на героя. Тя е натуралистична и окончателна в своя натурализъм: нищо живо не може да има в така разпръснатите „месо“ и „кърви“. Тази картина обаче има своя сюжетен контекст, който я вписва в по-голямото платно на завета. Защото „месото“ и „кървите“ няма да останат просто така „по скали и по орляци“ — те ще бъдат там, за да ги търсят братята (като символично наставление и те да търсят пътя на борбата, така както героят го е търсил). Братята трябва да намерят и „пушката“ и „сабята“ му и „дето срещнат душманин — / със куршум да го поздравят, / а пък със сабя помилват“. Тук, въпреки романтическата представа за героичната смърт, символиката е склонна постоянно да се разцепва на тържествена и принижена — бялото месо по скалите и орляците (високото) символизира светлата, възвишената смърт; черните кърви в земята (ниското) обаче припомнят, че смъртта неизменно е и земна, буквална, последна. Двойствеността на смъртта е мотив, втъкан в целия текст. Така както не разграничава категорично „свобода“ от „смърт“ в юнашката клетва, Ботев събира и величието и погрома, небесното и земното във всяка представа за съдбата на героя.

Картината на щастливото завръщане от втората част на поемата „коригира“ смъртния завършек на борбата. Тук реалистиката на гибелта е надвита от свръхреалистиката на духовното ѝ надмогване. Тази част е изградена под силното влияние на фолклора — подобно на „Хаджи Димитър“ и „Хайдути“. Вместо картини, описуеми чрез категорията на *страшното*, тук виждаме *красиви* описания. Бунтовникът и дружината му са „лични юнаци, / напети [...] / с левове златни на чело, / с иглянки пушки на рамо / и с саби-змии на кръстът“. Челото на героя е „красно“. Цветята, венците и китките изпълват представата на тяхното посрещане.

Финалът обаче връща към реалността: „Дружина тръгва, отива...“ „Пътят“ е значещият завършек на творбата. Буквалният път от началото (пътят „прокуда“) отеква в символния път на борбата в края, в пътя от робството към свободата („пътят е страшен, но славен“). Увенчаването в тази последна сцена, синтезираща човешката смърт и юнашкото безсмъртие, вече не е с цветя, а с думите на народа:

Но... стига ми тая награда —

да каже нявга народът:

умря сиромаш за правда,

за правда и за свобода...

Смъртта, посветена на свободата, тук е дадена в своята делничност, като необходимост, и заедно с това — в своя смисъл за бъдещето. Този романтически „прагматизъм“ откроява Ботев като своеобразен гений на бунта в нашата история — като твореца, прозрял сложния, многопосочен смисъл на съдбата на въставащия човек. Десетилетия след него друг български поет ще каже: „Аз паднах. Друг ще ме смени и... толкоз“ — така Вапцаров ще продължи ботевската линия в литературното осмисляне на българските революции.

Врѣх в Ботевата героика е баладата „**Хаджи Димитър**“. Творбата започва с парадоксалното съвместяване на живота и смъртта. Повторението „Жив е той, жив е“ сякаш се съпротивлява на някакво предварително твърдение за смъртта на героя. Но след епичното отпращане „там, на Балкана“ заговаря гласът на смъртта: „потънал в кърви, лежи и пѣшка“. Юнакът е „с дълбока на гърди рана“, но в същото време е „юнак във младост и в сила мъжка“ (ново припомняне на живота). Оттук нататък животът и смъртта, триумфът и поражението ще протичат заедно до края на баладата, преодолявайки както реалността на смъртта, така и илюзорността на живота.

Мотивът за живота, силата и младостта обхваща първата строфа — началото и края ѝ, за да обеме в себе си мотива за смъртта и поражението. Противоборството между живота и смъртта, заложено тук като модел на творбата, се развива в нейния ход. Основното измерение, в което е разгърнат този сюжет, е времевото. Първоначалната дневна картина градира до жаркото пладне на робския труд:

Лежи юнакът, а на небето

слънцето спряно сърдито пече;

жътварка пее нейде в полето

и кръвта още по-силно тече!

Слънцето сякаш е спряло хода си. Следва обобщението на дневното време в поемата (VI строфа): „Денем му сянка пази орлица...“ И точно в композиционния си център творбата се пренася в прохладната нощ, закрилница на бунтовника: „Настане вечер...“ Времето продължава своя ход и в срещуположната точка на пладнето — с неговия жесток пек, безнадеждна реалност и тъжни робини — идва нощта с нейната прохлада, мистична надежда и волни самодиви. И отново идва денят (въведен като противоположна реалност с противопоставителния съюз „но“): „Но съмна вече!“ Така, със затварянето на денонощния цикъл, и творбата се връща в изходната си точка, а

кръговратът утро-пладне-вечер-нощ-утро става времева метафора на нейния смисъл. Раната отново ще бъде „люта“, кръвта отново ще тече, робините отново ще пеят своите „тъжни песни“... Борбата между живота и смъртта ще продължава. Внушението за повторителността на деня се носи не само от кръговия развой на времето и на смисъла, но и от други, по-частни особености на творбата: например наречието „денем“, което внушава „всеки ден“ („Денем му сянка пази орлица...“), глаголните форми в сегашно време, свършен вид: „настане“, „изгрее“, „обсипят“... Затова, когато последната строфа повтаря „конспективно“ текста, завръщайки юнака в утрото, този ход вече е подготвен от инерцията на повторителността.

Пътищата на героя от с

Powered by

Bukvar.bg

Image not found

© 2010-2024