

Баладата и нейното присъствие в поезията на Христо Ботев

Александър Панов

В нашата критика и литературознание проблемът за жанровия състав на Ботевото поетическо творчество се поставя доста рядко и то най-често от желание за научна пълнота и последователност. Изброяват се известно количество имена от наследената жанрова номенклатура и към тях се прибавят различни заглавия на стихотворения. Изглежда, че този въпрос не се смята за особено перспективен при изучаването на Ботевото поетическо наследство. Но има един жанр, който, сякаш за компенсация, е много дискутиран и особено често назоваван, когато се разсъждава върху Ботевата поезия – баладата. Проблемът е важен не само защото в литературата върху Ботев единственото стихотворение, за което се води спор за жанровата му характеристика, „Хаджи Димитър“, най-често е обявявано за балада, но и защото самият Ботев нерядко си служи с различни баладни мотиви, върху които построява цялостната художествена стратегия на стихотворението – било като се отгласква от баладния хоризонт на очакване и активно му се противопоставя (например в „На прощаване“, „Майце си“, „До моето първо либе“) или като трансформира заварените баладни мотиви в ново качество, за да внуши нови социални представи и критерии за оценка на моралните и социалните стойности – „Хайдути“, „Пристанала“, а донякъде и в „Зададе се облак темен“.

Има обаче и още една причина жанрът на баладата да е толкова важен за нас. Тя се корени в хипотезата на Боян Ничев¹, че именно баладата е онзи междинен жанр, чрез който се извършва преходът между фолклора и литературата. С други думи – между архаичното и индивидуално-творческото художествено съзнание. От това какви са проявленията на баладата в Ботевата лирика ще можем да съдим и за отношенията между тези две традиции в неговата своеобразна художествена система.

За да внесем яснота по многобройните възникнали въпроси, свързани с баладата, ще трябва да започнем доста отдалече. И това се дължи на факта, че най-често недоразуменията се получават не от нещо друго, а от неправилно формулираните предпоставки, върху които започват да текат разсъжденията на анализаторите. Това се отнася както за съдържанието на термина „балада“, така и за основните характеристики на

¹ Ничев, Боян. *От фолклор към литература*. София, 1976 г. изд. „Български писател“.

този своеобразен жанр. Само за пример ще посоча едно от най-емблематичните недоразумения – представата за баладата като жанр на „високото“, на „най-важното“, „най-ценното“. В статията „Един поглед към поезията на Христо Ботев“ на Светлозар Игов срещаме следното изречение: „Родината, заветното „там“ в Ботевото поетическо вдъхновение постепенно се извисява, за да се слее с *високото баладично пространство* (к.м. – А.П.) на Балкана и да постигне най-голямата си надреална висота в „Хаджи Димитър“.² Веднъж вече достигнало до идеята за „високата“ ценностна природа на баладичното, литературознанията не закъснява да направи и следващата крачка – да постави в синонимен ред ода и балада. Ето например в следното изречение: „Стихотворението е задължителен персонаж във властен наратив за твореца Ботев и за възрожденското писмо изобщо, център е в едно сегашно пре-изказване на думите отпреди 1878 г., което рядко се обръща към мрачната, *не-одичната и не-баладичната*, (к.м. – А.П.) антиутопийната вакханалия на телесното, владееща огромни текстови обеми, подписани (спорно или безспорно) с „Христо Петков“.³ Впрочем това недоразумение битува в литературоведските анализи доста отдавна. Още в 1925 г. Цветан Минков нарича „Хаджи Димитър“ „*героична балада*“⁴. С други думи, приема, че баладата произхожда от юнашките песни. Именно те са героични, високи, предоставящи модели за идентификация. Проблемът е в това обаче, че нито едно от тези твърдения не е вярно.

Ако разсъждавахме за литературата само в затворената среда на собствената си национална тълкувателска (а това би означавало и терминологична) традиция, как ще наречем проявите на високото, героичното и космогоничното е все едно. Проблемът е, че не живеем и не пишем в такова затворено пространство и когато употребяваме понятията, трябва да се съобразяваме с тяхното значение и извън националните ни граници. Иначе възникват сериозни недоразумения и то не само когато ни четат чужденци. В статията си „Жанр, херменевтика и един прочит на „Хаджи Димитър““,⁵ Никола Георгиев отправя упрек към Пенчо Славейков, че бил превел най-хубавите немски балади, пък и бил написал някои от най-хубавите български, а не разпознал баладата в „Хаджи Димитър“. А може би обяснението затова, че не я е разпознал, е във факта, че Пенчо Славейков се е придържал към едно друго разбиране за съдържанието на понятието „балада“. А и още нещо – приемайки това значение на понятието „балада“, ние оставаме без терминологични инструменти за анализ на сложното отношение към баладните мотиви и техните разработки в доста голям дял от Ботевата поезия. Тоест директно си затваряме вратата към изслед-

² Игов, Светлозар. „Един поглед към поезията на Христо Ботев“ В: *Българската критика за Христо Ботев*. София 1983 стр. 701.

³ Пелева, Инна. *Ботев. Тялото на национализма*. София, 1998, изд. „Кралица Маб“, стр. 13.

⁴ Минков, Цветан. *Поезията на Христо Ботев*. Лом, 1925, стр. 56.

⁵ Георгиев, Никола. *Сто и двадесет литературни години*. София, 1992 г., изд. „Век 22“.

ването на основни въпроси при изследване на Ботевата поезия – за отношенията между различните типове художествено съзнание, а от там и за ролята на Ботевата поезия като важен фактор в динамиката на хуманитарните ценности. Ето защо се налага да направим един по-дълъг екскурс към теорията и практиката на баладата в европейската (а и не само в европейската) словесност и литература.

Всъщност трудностите при дефиниране на понятието за балада започват именно от нуждата в предходното изречение да употребим две понятия – „словесност“ и „литература“. Защо не само „литература“? Все пак в повечето случаи художествените жанрове водят началата си от устната словесност – ритуалното слово, традиционния фолклор, а не рядко и от писмени текстове от рода на библейските, които не са точно литература в точния смисъл на понятието. Трансформирайки се в контекста на литературните системи обаче, те се превръщат в нормални литературни жанрове. Кое ни кара да подхождаме към баладата по един по-различен начин?

Причината е в това, че баладата е може би единственият жанр на словесността, който от близо два века насам съществува едновременно и във фолклорна (полуфолклорна), и в литературна среда. При това тези две негови ипостазии не се развиват паралелно и независимо една от друга, по подобие например на паралелното съществуване на фолклора и писмената литература през Средновековието, а са в непрекъснат контакт една с друга, което провокира и непрекъснатия обмен и влияние между тях – теми, мотиви, начин на разпространение, композиция, изразни средства, образност и т.н. И още нещо – баладата е жанр, който има обърната посока на осъзнаване и структуриране. При повечето фолклорни жанрове се наблюдава по-строга и по ясна осъзнатост и структурираност още в самата фолклорна среда – това важи както за героичния епос (юнашките песни) така и за различните видове обреден фолклор. Баладичният дял от фолклора е сравнително по-късно явление (Боян Ничев го нарича „жанрообразуваща тенденция“⁶), оформило се във времето на разпада на традиционните патриархални модели на живот, което и провокира специфичната тематика и мотиви на баладните песни (вж. по-долу). От друга страна, различна е и социалната функция на баладата. За разлика от жанровете на традиционния фолклор – с разработката на специфичната ѝ проблематика се цели не толкова утвърждаване и устойчивост на колективната ценностна система, колкото разработване на специфичните морални проблеми и странни казуси, възникнали при прехода от колективно към индивидуално битие и нравствена ценностна система. В този смисъл баладата наистина е жанр, който служи за мост между архаично и модерно. Тази негова особеност се осъзнава от романтиците и те са първите, които разработват целенасочено част

⁶ Ничев, Боян. *От фолклор към литература*. София, 1976 г. изд. „Български писател“, стр. 171 и сл.

от заварените баладни сюжети и мотиви и по този начин спомагат за конципирането и структурирането не просто на литературния жанр балада, но и на жанра въобще. От друга страна обаче, в поезията на романтизма се използват само част от богатата проблематика и разнообразните мотиви на многобройните и разнопосочни фолклорни сюжети, което създава една специфична трудност – често пъти налагането на романтическия баладен модел върху фолклора, ограничава по-късните представи за фолклорния баладен репертоар до обхвата на романтическата представа. А обхватът на фолклорната балада е много по-широк и по-разнообразен.

И още нещо – знае се, че важно значение за осъзнаването на едно явление при разграничаването му от други сходни явления, т.е. постигането на идентитет, зависи от наименованието, което то получава. За разлика от повечето фолклорни жанрове, чиито наименования ясно сочат тяхната същност и социално-обредна функция, случаят с баладата не е такъв. Названието на това, което ние днес сме склонни да приемаме за балада, идва едва ли не случайно, с появата на три емблематични книги в историята на английския романтизъм – „Лирически балади“ на Уърдсуърд и Колридж (1798) и „Реликви на старинната английска поезия“ на Т. Пърси (1765), допълнена от У. Скот в изданието „Песните на шотландската граница“ (1802–1803). В тези издания, едното авторско, а другите – събирачески, под името „балада“ се публикуват творби (автентично фолклорни или авторски стилизации по фолклорни мотиви), обхващащи един широк и все пак ясно обособен дял от фолклора – наративни песни, с остродраматични сюжети, разказващи за трагични любовни конфликти, игри на съдбата с невинни хора, истории за войници и разбойници, природни бедствия и др. под. Тези песни са наситени с мистика и фантастични образи, отличават се с мрачно настроение и трагични финали. Макар и човешките образи да не са персонифицирани и психологизирани като в реалистичната литература, този тип песни все пак са насочени именно към емоционалните преживявания на индивида, поставен в екстремна ситуация. Точно тази тяхна особеност, съчетана с факта, че в повечето случаи баладните герои се противопоставят на утвърдените норми на колектива (съзнателно или несъзнателно), ги прави особено любими за романтизма, чиято основна идеологическа цел е именно освобождаването на човека от оковите на обществените условности. Заедно с възможността да се стилизира фолклорната песен, която за романтиците е символ на „народната душа“, разработването на баладни мотиви в романтическата литература става причина за разпространението на баладната мода в цяла Европа. А заедно с това популярност добива и наименованието.

То прониква в Англия през 14–15 в. от Прованс със значение „танцова песен“. В романските литератури този тип песен добива и някои устойчиви структурни белези – състои се от три осемстишни строфи със специфично римуване – краят на предходния стих се римува с полустишието на следващия и по този начин, според Анри Морие, се получава

особен вид „люлеене“, оприличено на корабче (batle), от което авторът предполага, че може и да идва названието⁷. Ако песента завърши с финално обобщаващо и морализиращо четиристишие, се оформя т. нар. *кралска песен* (Chant royal). По-късно този тип балада става популярна в творчеството на своеобразния ренесансов поет Франсоа Вийон и за дълго се свързва с неговото име.

В богатата научна литература върху развитието на баладата⁸ твърде често се допуска една типична грешка – твърди се, че между романската и англо-германската балада няма нищо общо. Едната била предимно стихотворна схема, докато за другата е най-характерна специфичната съдържателна структура. Същност дори и най-беглият поглед върху най-популярните балади, породени в романска среда – Франция и Италия, ще ни покаже, че въпреки сравнително честото спазване на стихотворната схема, по същността си като литературен жанр – специфични теми, мотиви, начин на въздействие и специфична социална функция, латинските балади са напълно еднородни с англо-германските. Разликата е в това, че при тях и до ден днешен е запазен и танцовият елемент.

Така например популярната сицилианска балада „Горчивата съдба на баронеса Ди Карини“ (L'amargo caso della Baronesa di Carini), разказваща за това как един баща, воден от нормите на рицарската чест, убива дъщеря си за прелюбодеяние, се пее и до днес от уличните „кантастори“ (певци на истории) в съпровод на енергична танцова мелодия, наподобяваща валс (за разлика от фолклорния вариант, баладата на композитора Ромоло Грано, написана за едноименния филм, е със силно драматична музика, адекватна на сюжета). Същото важи и за песните,

⁷ Morier, Henri. *Dictionnaire de poetique et de retorique*. Paris 1998, Presses universitaires de France.

⁸ Баладата наистина е много проучван жанр, което не означава, че е постигнат консенсус по нейната същност. Тук ще посоча само някои от най-представителните и съдържателни изследвания, сред които има и едно българско – Анжелина Пенчева, *Двата дома на жанра. Типология на жанровите преходи между фолклора и литературата*. София, Унив. Издателство „Св. Климент Охридски“, 2002 г. От чуждите издания заслужава да бъдат отбелязани: Смирнов Ю. И., *Востоочнославянские баллады и близкие им формы*, М. Наука, 1988; Пропп В. Я. *Поэтика фольклора*, Москва 1998 (главата Баллада, Материалы); Балашов Д. М., *Постановка вопроса о балладе в русской и западной фольклористике*. Труды Карельского филиала АН СССР, вып. 35, Петрозаводск 1962; Балашов Д. М., *История развития жанра русской баллады*, Петрозаводск 1966; Елина Н. Г., „Развитие англошотландской баллады“ – В: *Английские и шотландские баллады*. Москва 1973; Иезуитова Р. В., „Баллада в эпоху романтизма“ – В: *Русский романтизм*. Ленинград, 1978; Brand P., *The ballad mongers: Rise of modern folk song*. New York 1962; Child F. J., *The English and Scottish popular ballads. Vols. 1–5*. Boston 1882–1898; Cofin T. P. and Leach E. M. eds., *The critics and the ballad*. Carbondale, Ill. 1961; Friedman A. B., *The ballad revival: Studies in the influence of popular on sophisticated poetry*. Chicago, 1961; Macura V. Balada. – In: *Poetika ceske mezivalecne literatury (promeny zanru)*, Praha, 1987; Henderson T. F. *The ballad in literature*. Cambridge, 1972; Jagielo J., *Polska ballada ludowa*. Wroclaw-Warszawa-Krakow-Gdansk, 1975; Zgorzelski Cz., *O dinamicie ballady jako gatunku*. Warszawa, 1960.

посветени на знаменития калабрийски бандит Джузепе Мусолино (U briganti Peppi Musolinu, Giuseppe Musolino – il brigante calabrese, Sconosciuto – Giuseppe Musolino – come a nu lupu, Veppe Musolino – brigante calabrese и още много подобни), които се пеят в съпровод на енергични танцови мелодии – тарантела, полка и най-вече валс. Дори в авторската естрадна песен се запазват чертите на стихотворната схема (три осемстишни строфи с постоянен рефрен и живата танцова мелодия) въпреки трагичното баладично съдържание (ср. Serenella текст, музика и изпълнение Луиджи Тенко, 1965). Сведение за подобна връзка между баладните песни за смъртта на хайдутина и танца срещахме и у Ботев:

Ако ли, майко, не можеш
от милост и туй да сториш,
то 'га се сберат момите
пред *нази*, майко, на хоро
и дойдат мойте връстници
и скръбно либе с другарки,
ти излез, майко, послушай
със моите братя невръстни
моята песен юнашка –
защо и как съм загинал
и какви думи издумал
пред смъртта и пред дружина...
Тъжно щещ, майко да гледаш
ти на туй хоро весело,
(„На прощаване“)

Присъствието на танцовия елемент показва типичната среда за пее-не и възприемане на подобни песни – народните веселби, когато се е събирала общността и историята е можела да бъде чута от възможно най-много хора. Но за разлика от традиционния юнашки епос, който се е изпълнявал по сватби и други тържества от специализирани певци с гусла и по тях не е можело да се танцува, баладните песни са имали различен статут. Ако се върнем към принципите за класификация на фолклорните жанрове, предложени от Проп, можем да констатираме, че става дума за различни жанрове по два показателя – ситуация на изпълнение и музикален съпровод. Защо Ботев използва определението *песен юнашка*, ще се опитаме да обясним малко по-долу. Засега можем да смятаме, че във фолклора юнашкият епос и баладата принадлежат към различни жанрови парадигми.

В този смисъл определението *canzone ballata* може да се приеме за мотивирано в определени фолклорни области – най-вече в широкия регион на Средиземноморието, към който спадат и нашите територии⁹.

⁹ Ср. Бродел, Фернан. *Средиземно море и средиземноморският свят по времето на Филип II*. София 1998 г. изд. „Абагар“.

Прекъсването на връзката с танца, осъществено най-напред на Британските острови, а след това и в целия северен регион на Средна Европа, вероятно се дължи на факта, че в тези региони подобен род песни не са функционирали по типично фолклорен начин, а са разпространявани от специализирани певци – менестрели – в среда, различна от съпроводените с танцуване народни сборища. Другата връзка обаче – с типичния музикален съпровод – не се прекъсва. Баладните песни, за разлика от героическите *жеста* и другите епически жанрове, се съпровождат не от струнни, а от духови инструменти, или ако съпроводът е оркестров, духовите инструменти (флейта, свирка, кавал и др.) изпълняват важни солови партии, придаващи на изпълнението особено сладостно и емоционално звучене (ср. музикалния съпровод на „Балада за Карини“ от Ромоло Грано).

И така, баладата най-напред възниква наистина като подходяща за танцуване песен, след това връзката с танца се прекъсва, за което значение има както функционирането в среда, различна от типично фолклорната, така и фактът, че с напечатването на фолклорни обработки в специализирани сборници, а след това и в създаването на авторски произведения, използващи фолклорни мотиви, но вписващи се изцяло в системата на модерната литература, името вече не обозначава специфичен фолклорен жанр, а нещо друго. Почти веднага популярността на романтичката балада превзема почти цяла Европа, което създава една по същината си нова жанрова парадигма. В тази парадигма танцът не играе никаква роля и съвсем естествено името *ballata* вече започва да се възприема като случайно. Още повече, че самата представа за жанра се оформя от практиката на романтиците и *едва след това* започват и усилията да се дефинира същността на фолклорната балада, като се изхожда от романтичкия модел. Този жанрообразователен парадокс всъщност е и основната причина за появата на толкова много недоразумения при определянето на смисъла и съдържанието на литературоведския термин „балада“.

Популярните определения на баладата акцентират преди всичко върху два момента:

- разработването на сюжети, свързани с мистични или фантастични същества и ситуации;

- характерната композиционна структура на баладата, в която наративното начало е водещо (разказва се някаква история), но в същото време сюжетът е представен като остра драматична колизия, най-често с трагичен край, а разработката и образността имат лирически характер. Тази особена композиционна структура на баладата дава основание на много изследователи да определят жанра като специфично единство на епос, лирика и драма – идея, която води началото си от Гьоте и неговата морфологична поетика. След това морфологичното литературознание от първата половина на 20 в. се помъчи дори да построи схеми за взаимодействието между различните жанрообразоващи принципи: наративност (епос), пряк драматичен конфликт и непосредствено представяне на сюжета в

диалог (драма) и емоционална наситеност и непосредственост (лирика). Гюнтер Мюлер дори нарисова схема на взаимодействието между тези три морфологични принципа и баладата се появява в средищната точка на пресичането им¹⁰.

Първият белег, който най-често се възприема като основен, води началото си от романтическата практика. Както казахме вече неведнъж, романтиците разработват една сравнително малка част от разнообразните баладни сюжети и мотиви във фолклора и то именно свързаните с фантастични образи и същества. Защо избират точно този аспект на богатата фолклорна традиция? Отговорът вероятно е същият, който ще получим, ако попитаме защо романтиците така настойчиво се обръщат и към вълшебната приказка – стилизации на традиционния фолклор от рода на приказките на Братя Грим, така и авторски – в практиката на автори като Вилхелм Хауф, Е. Т. А. Хофман, А. С. Пушкин и др. И това е желанието за противопоставяне на класицистичния рационализъм и намирането на такива сюжети, мотиви и образи, които по чисто интуитивен и чувствен начин да изразяват художествената идея на творбата. Както сюжетите, така и характерната атмосфера на фолклорната, а след това и на литературната романтическа балада, се изключително подхождащи за тази цел.

Проблемът не е в това, че романтическата балада разработва фантастични сюжети, мотиви и образи, а в това, че фантастичното по-късно се възприема като конституитивен белег на баладата въобще. Тази неправомерна интерполация води след себе си някои сериозни теоретични последици, които затрудняват изработването на една адекватна теория на жанра. Ето някои от най-сериозните негативни последици:

– Смесване на функциите на митичните и космогонично юнашките песни, от една страна, и баладните – от друга. Оттук идва и голямата неразбория при класифицирането на фолклора и при определянето на функцията на фантастичните образи в литературата. Космогонични митологични образи в поезията се възприемат като белег за баладност, а от там идва и приравняването на баладата към системата на високите митически и юнашки песни и вкарването ѝ в синонимен ред с одата.

– Изваждане от състава на баладното творчество на всички песни и литературни произведения, които не разработват сюжети и мотиви, в които присъстват фантастични или мистични същества и ситуации. Така например Михаил Арнаудов разделя фолклорните образци на „митически песни“, от една страна, и „нувели“ – от друга, като последните най-често попадат в раздела „семеино битови песни“. В същото време говори за тези „семеино-битови песни“ по следния начин: „една от най-хубавите български балади по композиция и по стил“¹¹.

¹⁰ Cp. **Mueller**, Gunther. „Bemerkungen zur Gattungspoetik“. In: *Philosophischer Anzeiger* 3 (1928/29); **Genette**, Gerard. *Genres*, „types“, modes. Poétique 32, Paris 1977.

¹¹ *Българско народно поетическо творчество*. Отбор и характеристика от Михаил Арнаудов. София, 1977, стр. 10.

– Възприемане на идеята, че поради своята фантастичност, баладата е жанр, който не изисква от възприемателя да подхожда към нея с представите за делнична достоверност на сюжети, ситуации, същества и образи. Ето какво казва по въпроса Н. Георгиев:

Жанровете имат своя мяра за всичко, включително и за правдоподобност. Това привлекателно твърдение може да остане привлекателно само докато не проблематизираме понятието „правдоподобност“, докато не деконструираме помирителната непротиворечивост, с каквато в случая го употребяват. Казано по-разбираемо, самодивите, кръвта, зверовете не стават по-правдоподобни и в най-образцовия баладичен контекст – тяхната функция е да носят докрай значението „не може да бъде“. Баладичният контекст прави от тях нещо друго – функционализира ги смислово, „кара“ ги да значат, а в пораждането на смисъла им дейно и конструктивно участва и значението „не може да бъде“.¹²

С други думи, възприемателят трябва да се отнася към фантастичните образи и ситуации като към знаци – метафорични, символни или алегорични – и да търси техния смисъл само във вторичните им значения, за които значения делничната неправдоподобност е важна, защото подсказва колко излизащ извън нормалната човешка мяра е разработваният проблем. Интересно обаче защо повечето балади толкова настойчиво претендират за фактическа делнична достоверност: „Това е истинската история на...“ – тази формула е почти толкова често срещана в баладите, колкото и формулата „имало едно време“ – в приказките. При това формулата се появява както при текстове, в които няма фантастичен елемент, така и при текстове с ясно изразена фантастична образност. А в повечето случаи лесно може да се установи, че фактическата история, разказана в баладата, и нейната художествена реализация, се разминават. С други думи, баладата настойчиво насочва своя възприемател не към търсене на знакови значения, помнейки непрекъснато, че това „не може да бъде“, а го кара да вярва именно в делничната достоверност на историята. Тоест да повярва, че и най-невероятната случка „може да бъде“, с което превръща делничната достоверност в конструктивен принцип на жанра и неговото възприятие. Каква е причината за това, ще видим след малко.

Ето защо трябва да насочим усилията си не към въпроса как фантастичното определя цялостния облик на баладното творчество, а към друг въпрос – защо в някои от долитературните балади се появява фантасти-

¹²Георгиев, Никола. *Сто и двадесет литературни години*. София, 1992 г., изд. „Век 22“, стр. 83.

чен елемент, който обаче не е пречка за функционирането на един жанров модел, който е еднакво ефективен независимо от това дали в него присъства или отсъства фантастичната образност. С други думи, появата на фантастичното трябва да се разглежда като закономерно следствие на някоя друга, надредна причина, възплъщаваща в себе си истинския конституитивен корен на баладата. В пряка връзка с тази причина трябва да се търси и появата на втория основен белег на баладните творби – тяхната наративност, драматизъм и емоционална наситеност, обикновено представяни като единство на епос, драма и лирика.

За да отговорим на този въпрос трябва да излезем извън затвореното наблюдение на наличните текстове и да потърсим причините за появата на този специфичен жанр в неговата социална функция – какъв хуманитарен проблем е извикал на живот своеобразните сюжети, мотиви и образи на баладите и каква обществена нужда се задоволява чрез тях. А това означава да анализираме не само хронологическата, но и структурната генеалогия на жанра – кои са онези обществени условия, довели до възникването на подобна обществена и хуманитарна нужда.

Историческите изследвания показват, че първите прояви на баладни сюжети се наблюдава във времето на разпад на традиционния колективистичен начин на живот и осъзнаването на човешката индивидуалност. Чисто исторически този период съвпада с късния стадий на митологичното съзнание, когато индивидуалното човешко битие трябва да получи някакво място в общия космически ред и неговите основни опозиции: живот / смърт (раждане – смърт), добро / зло. Както подобава на митологичното съзнание, то трябва да възплъти представата за вписаността на индивидуалното битие в космическия ред в някакъв образ, който да материализира иначе твърде абстрактната същност на проблема. Така се появява идеята за човешката съдба и нейните носители, представени от най-разнообразни персонификации. Ще приведа някои конспективни извадки от статията СУДЪБА на В. М. Карев от енциклопедичния речник *Мифы народов мира*¹³:

В началото представите за съдбата не се отчленяват от търговация от тотемизма култ към предците и се реализират в идеята за добри и зли духове, спътници на човека, раждащи се и живеещи заедно с него. Такива са:

Гръцки – демони

*Римски – гении (от *genio* – раждам)*

*Скандинавски – *hamingia* – духове покровители, носещи личен успех*

*Оттук се стига до идеята, че в началото божествата на съдбата се схващат като божества на **раждането**, даващи на човека*

¹³ Карев, В. М. СУДЪБА. В: Мифы народов мира. Москва 1988, изд. „Советская энциклопедия“, стр. 471–474.

неговата жизнена участ, място (част, дял) в рамките на социалния колектив.

Гръцки – мойри от глагола *деля на части*

Украински – дял, понякога се свързва с диханието на предците

Римски – кармента и парки

Скандинавски – норни и валкири

Англосаксонски – вирди

Тези божества съдят човека. Понякога се появяват като три девизи или старици.

Неизвестността и непознаемостта на съдбата се отразява в представата за мойрите като дъщери на **нощта**.

С развитието на митологичните представи се появява образът на съдбата като **случай**:

Гръцки – тихе (среща)

Сръбски – среча и несреча

Римски – фортуна

Славянски представи – Беда, Гори, Журба, Лихо.

Турски и арабски – късмет

Съдбата-случай може да помага на човека, но може и да се отвърне от него. В скандинавските митологии са разпространени сюжетите, при които сполуката (удача) като придадено на човека качество, може да го **напуска временно** и после пак да се връща към него.

Идеята за съдбата като **съд** се изразява в представата за мойрите като дъщери на Темеда, богинята на правосъдието.

В римската митология Фортуна е изобразена с превръзка на очите.

Темата за съдбата постоянно се сплита с темата за **душата**, при това много често съдбата пряко се асоциира с нея. Представите за съдбата се свързват с предишни преселения на душата. Затова тя зависи от предишни постъпки на човека, включително и от предходни възплъщения (карма).

Тясно свързана с опозицията сакрално / профанно, вечно и временно, съдбата се проявява като своеобразен медиатор между тях, като начин да се реализира божественото в човешкото, като земен (временен) аналог на небесното (вечното) което отново ни връща към опозицията живот – смърт.

Мотивът за избора в съчетание с готовността на човека да посрещне пригответената му съдба (което в рамките на каузалното мислене на новото време нерядко се тълкува като предизвикателство към съдбата) е особено характерен за героичния епос и приказките на различни народи – юнак на кръстопът.

Свидетелство за вярата в Съдбата са многобройните фолклорни сюжети за добри и зли духове, в частност за феите (от лат. *Fatim*)

В новото време връзката с митологичните представи за Съдбата се проявява в теорията и практиката на романтизма.

В своето индивидуално битие човекът трябва да се ориентира (съзнателно или несъзнателно) в космическия ред и да спазва неговите закони. В случай, че това не стане, неговата съдба го наказва, независимо от това дали той е извършил простъпката умишлено (вина в съвременния смисъл на думата) или неумишлено. Когато има нарушение, винаги следва наказание. Така се проявяват многобройни митологически сюжети за родови вини, кръвосмешения, прелюбодеяния, отцеубийства и майцеубийства, нарушени божествени повели и тайни и др. под. Наказващите същества обикновено са присъщи на отвъдното, най-често от хтоничния ред, наказанията имат също така свръхестествен характер.

Никак не е трудно да забележим в така приведените описания основната проблематика, сюжети, мотиви и образи на баладите. Според много изследователи на жанра именно двойката *нарушение – наказание* е основният конститутивен признак на баладата, принципно различаващ я от другите жанрове, разработващи митологични сюжети. Баладата се появява като типично моралистичен жанр, чиято функция е да покаже трагизма на отделния човек, попаднал, волно или неволно, в ситуация, която го тласка към нарушаване на космическия ред. И напълно с представата за съдбата като висше предопределение, баладният герой не е активно действащо лице, а е по-скоро играчка в ръцете на сляпата съдба, бива въвлечен в баладното действие, където става жертва на тъмни свръхестествени сили, на обстоятелствата, на предразсъдъците, на законите и властващия обществен ред¹⁴.

Романтиците обаче променят съществено средищното ядро на модела вина – наказание. Напълно в съответствие с техния основен идеологически призив за освобождаване на човека от принудите на наследените догми и обществени условия, те възприемат нарушението не в негативен, а напротив – в позитивен план. Ето защо част от баладните герои и особено тези, които съзнателно се противопоставят на установения ред, се глорифицират, превръщат се в положителен пример. Особено силно се проявява този момент в разработката на мотивите за благородния разбойник и бунтовника срещу статуквото¹⁵. Впрочем този момент се наблюдава не само в романтичната, но и в къснофолклорната балада, където образите на разбойниците (хайдути, бандити, бриганти и др. под.) често имат двойствен характер – от една страна – злодеи, но от друга – закрилници на сиромасите и тяхно упование в борбата срещу гнета на насилствено наложения ред. Тази двойственост е отбелязана и у Ботев – *и страшен беше хайдутин / за чорбаджии и турци; / ала за клетки сюрмаси / крило бе Чавдар войвода!*

¹⁴ Пенчева, Анжелина. *Двата дома на жанра*. София, 2002 г., Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, стр. 65.

¹⁵ Сравни статиите **Raeuber, der Gerechtiqe и Rebell B: Frenzel, Elisabeth. *Motive der Weltliteratur*. Stuttgart 1999, Alfred Kroener Verlag.**

Сходен е случаят с калабрийския разбойник Джузепе Мусолино. Попаднал в затвора вследствие на лична вендета, той успява да избяга и няколко години броди по планините, където продължава своите отмъстителни акции (1898–1902). След това е заловен и отново осъден, като прекарва дълги години в затвора. Фолклорното съзнание обаче създава огромен цикъл песни за *U briganti Peppi Musolinu*, където от действителната история е останало твърде малко. На първо място се появява един доста сериозен анахронизъм с посочването на основните врагове в лицето на *principi francesi*, които повече от осем десетилетия вече не властват в Италия. Въпреки това обаче чуждият поробител е все още жива травма, която търси разрешение. Появяват се и местните „изедници“ – *principi, baruni*, охраняващи своя потиснически ред с помощта на държавната машина, съдиите, съдилищата и мрачните затвори (*carceri, galere*), където баладният герой е пхнат в тъмна килия (*cela scura*). От другата страна се намират „добрите хора“ (*buona gente*), „сиромасите“ (*rovareggi, gente rovera*), за които Мусолино не е разбойник, а човек, възплаващ справедливостта и отнетата свобода. В една от баладите се появява и образът на майката, която умира беззащитна, докато синът ѝ е тикнат несправедливо в затвора. Интересно е да се отбележи, че това фолклорно съзнание действа в условията на модерността, също така неостанала безразлична към съдбата на прословутия бандит – за него пишат не само всички италиански вестници, но и дори такива утвърдени международни органи като „Таймс“ и „Фигаро“. За разлика от фолклорните балади обаче, тук оценките са съвършено различни, а мотивите за престъпленията се търсят с психиатрични методи, силно повлияни от теорията на Ломброзо. С други думи, конфликтът между установения ред и „унижените и оскърбените“ се разразява не само в съдържанието на народните балади, но и на равнището на различното говорене в общественото пространство.

Да се отбелезва специално връзката между сюжета за Мусолино (царят на Аспромонте) и Ботевия Чавдар войвода (*да имам баща войвода (...) да владеј Стара планина*) е безсмислено – съпоставките се налагат сами. Сходствата стигат дори и до думите, с които героите биват наричани от своите врагове – Мусолино е *вълк* (*lupo* – интересно е, че оръжието му е *lupa*, къса пушка за лов на вълци), а за Ботевия Чавдар вуйчо му казва следното: *че съм се и аз увълчил, / че човек няма да стана, / а ще да гния в тъмница, / и ще ми капнат месата / на Карабаир на кола!...* В същото време да се говори за някакво фактически осъществено влияние, е напълно изключено. Това означава, че двата сюжета са рожба на един и същ универсален модел, възходящ чак до средновековните легенди и балади за благородния разбойник Робин Худ и преминаващ през фигури като Мазаниело, Риналдо Риналдини, Шилеровия Карл Моор, та чак до аутлоу-героите от уестърните. Впрочем известен е интересът на Ботев към ролята на Карл Моор, когото той много искал да изиграе в някоя от Войниковите постановки. А също така е известен и фактът, че най-популярният му псевдоним е бил именно

Чавдар. Това означава, че самият Ботев до голяма степен се идентифицира с тази романтическа роля.

Глорифициращият ефект на баладите за нарушителите на статуквото – хайдути, размирници, бунтари – скоро бива забелязан и самите потенциални герои вече активно започват да търсят неговото въздействие. Документирани са много случаи, в които реални лица-нарушители на установения ред поръчват на баладните певци да измислят песен за тях. Без песен, няма слава – това е условие, което се спазва по всички географски ширини.

За разлика от традиционните песни на юнашкия епос, или пък реторическите похвални речи на тържествените оди, тук както фигурата на героя, така и отношението на публиката към него, а оттам и въздействието на баладата, са различни. Епическият герой е свръхестествено същество. Той е възплъщение на колективната представа за *сволята* общност и неговата основна задача е да охранява съществуващия ред от многобройните неприятели на общността – хтонични чудовища и етнически врагове. Героят на одата, от друга страна, е образец, легендарно конципиран пример за подражание. Докато героят на баладата е отделна, често пъти дори исторически достоверна личност, със странна съдба. Драматизмът и трагизмът на тази съдба, резултат от куража да нарушиш съществуващия ред – ето това е привлекателното у тези герои. И същевременно – двузачно. От една страна, общността не обича промените – Игор Смирнов казва, че основната характеристика на героическия епос е социалната му стабилност, там промените и преминаванията от едно обществено стъпало към друго са нежелани¹⁶. Баладата в това отношение е по-близо до приказката. Там статуквото на съществуващия ред се възприема като несправедливо от гледна точка на тези, които обитават социалното дъно, и затова пробивът на приказния герой до социалния връх, осъществен благодарение на личните му качества и смелостта да излезе извън привичното, както и черпенето на сили от отвъдния свят, се възприемат като своеобразна поетическа справедливост за индивида. Същото може да се каже и за баладните герои-нарушители на статуквото. Тяхната съдба е плашеща, те плащат тежкия данък да бъдат отхвърлени от общността, да бъдат наричани „нехрани-майка“, но в същото време постигат и своеобразна поетическа справедливост – *умря сиромашът за правда / за правда и за свобода*. Именно такъв образ на юнака има предвид Ботев в песните, изградени на баладен принцип, затова в „На прощаване“ се появява и изразът *песен юнашка*.

Това отношение към героя-нарушител на нормата е характерно за романтизма. Ето какво казва по проблема Владимир Мацура:

Главното направление на европейския романтизъм акцентира върху правото на индивида на действие, и то на пределно действие, неподчиняващо се на човешките норми, и по този на-

¹⁶ Смирнов, Игорь. „Диахроническите трансформации литературних жанров и мотивов“. *Wiener Slavistischer Almanach*, Sonderband 4, стр. 39.

*чин издигнато в божествено деяние, творящо нови светове, способно да поеме абсолютна вина.*¹⁷

По този начин баладният герой при романтизма се оформя като човек, който трябва да страда заради своята изключителност, заради бунтарството си и желанието си за свобода – свобода не само политическа и социална, но и хуманитарна, свобода от гнета на предразсъдъците, на статуквото, на стесняващата човешкото развитие задушна социална среда.

И така, при баладата имаме своеобразна структура както в комуникативния аспект на художествения дискурс, така и в характеристиките на подсмисловия свят и социалната функция. За да бъдем възможно най-прецизни, вместо да се ограничаваме с кратко определение, най-добре е да направим пълно описание на жанра, използвайки схемата, предложена от Х. Р. Яус¹⁸:

I. Комуникативен статус.

1. Кой говори на равнището на текста?

Анонимен свидетел – разказвач. Често разказът включва диалог между героите.

2. Кой говори в реалната художествена комуникация?

– При фолклорната – жени.

– При полуфолклорната: професионални певци, панаирджии, улични певци, *cantastorie*, баладни певци, които пеят срещу възнаграждение и репертоарът им включва разнообразни мелодраматични и комични, дори непристойни песни.

3. На кого се говори на равнището на текста?

Говори се на общност от състрадаващи и вярващи. Използват се специални формули за уверение в истинността на разказа („това е истинската история на...“)

4. На кого се говори в реалната художествена комуникация?

На събралите се на пазарния площад, на седянката или при друга делнична или празнична ситуация, изискваща скупчването на много хора. В страните от Южна Европа и Средиземноморието – при танци.

5. *Modus dicendi*:

Пеене на прости мелодии в акомпанимент на духов инструмент, възпроизвеждащ сладостни звуци. В нормалния случай стихосложението е осмосричник 4+4.

6. *Стилистично равнище*:

Нисък стил, спонтанен и безизкусен, но експресивен език, образите са плакатно обобщени, за да събудят силни емоции.

¹⁷Цитирано по Пенчева, Анжелина. *Двата дома на жанра*. София, 2002 г., Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, стр. 68.

¹⁸Яус, Ханс Роберт. „Теория на жанровете и литературата през Средновековието“ В: Яус, Ханс Роберт *Исторически опит и литературна херменевтика*. София 1998 г., Университетско издателство „Св. Климент Охридски“.

II. Подсмислов свят.

1. Пространство на равнището на текста:

Светът като място на дебнещи заплахи и трагически игри на съдбата; понякога митологично обобщено като пространство на фатума; пространството е свързано с хтоничните сили. В романтичната балада се използват емблематични пространства като полуразрушен замък, манастир, тъмна гора, пещера, гробище, бойно поле, тъмница и др. под.

2. Пространство на равнището на художествената комуникация:

Делнично пространство – пазар, панаир, седянка. В някои случаи и празнично пространство – дворцов пир (в Северна Европа) или неделното хоро или танцова забава (Южна Европа и Средиземноморието).

3. Време на равнището на текста:

Екстремно време на съдбовни трагични събития; понякога митологично обобщено като време на проява на съдбовните световни сили (най-често страшни и недоброжелателни); свързано е с периоди, в които хаосът може да вземе връх – нощ, „мръсни дни“, преход от едно устойчиво време към друго.

4. Време на равнището на художествената комуникация:

Време, явяващо се пролука в обичайния трудово-ритуален ритъм на живота, когато вниманието на общността може да се насочи към необичайни събития.

5. Основен модел на действието:

Разказва се сюжет, компактен и драматичен, с един-единствен конфликт, без сложни завръзки, отклонения и подробности, със стремителен ход на драматичното действие към кулминацията и трагическия завършек. Действието е със стъпено напрежение, изключителност и необичайност на описваните събития, свързани с намесата на Съдбата в нормалния живот на хората. Действието почти винаги протича в средата на частния живот и родовите отношения, дори когато сюжетът повествува за по-големи исторически събития.

Характерни мотиви: удавяния („тя танцува само едно лято“); вярна или невярна Груйовица; намеса на тъмни сили – веди, самодиви, раздяла с любим човек или с рода под натиска на съдбовни събития, нарушаване на родовия закон под действието на необичайни обстоятелства – еничарин насилва сестра си (несъзнателно кръвосмешение), мъж-войник на сватбата на жена си; дори междуетническите конфликти са показани чрез семейно-битови колизии – открадване на девойка от чужденец или етнически герой си открадва девойка от чужд етнос; смърт, причинена по магически начин – жена убива мъжа си хайдутин със сребърен куршум, защото друг не го лови; узнаване в непознат на близък роднина – мъж или син; мъж убива жена си заради изневяра, жена убива мъжа си, братя убиват любовника на сестра си, невеста иска да отрови братя на мъжа си заради имот и др. под. Във всички случаи има нарушаване на някакъв битиен закон, обикновено родовия. В някои случаи героят съзнателно се противопоставя на общественото статукво и нормалните обществени отношения.

6. Действащи лица:

Подобно на приказката и в баладата са характерни героите-функции. Героите не се описват подробно, дори от външния им облик се показват само някои детайли, допринасящи за по-яркото открояване на функцията. Основната характеристика на героя се определя от действието. От друга страна героите, особено главният, не са показани като активно действащи, а по-скоро като въввлечени в събитието от своята необичайна съдба. Героите не принадлежат към големите исторически личности, а са предимно частни лица. Няма обобщаващ характера на общността облик, а са отделни индивиди. Според функциите си могат да бъдат разделени на:

а) Главни герои. При тях също се разграничават няколко типа:

– Хора, които незаслужено попадат под ударите на Съдбата, като често пъти тяхната младост и невинност е предпоставка за умиление – нещастни влюбени, млада девойка или невеста, членове на семейна общност, в която протича съдбовна колизия;

– Герои, които волно или неволно нарушават някаква космическа или обществена норма (предимно родова). Това нарушение бива наказано.

– Герои-нарушители, съзнателно избрали необичайна съдба – разбойници, хайдуги и бунтовници. Тези герои имат амбивалентна характеристика – от една страна се разглеждат като злодеи и тогава биват заслужено наказани. От друга страна, куражът им да се опълчат срещу обичайните порядки, и особено срещу етническото или социалното потисничество, е предпоставка за тяхното прославяне, независимо от факта, че съдбата им е трагична. При романтизма това е предпочитаният баладен герой.

б) Противници на главния герой.

– Персонификации на враждебната съдба: хтонични чудовища, вили и самовили, природни стихии, задгробният свят, тъмни сили, криещи се в характера на главния герой, необичайни исторически обстоятелства – еничарство, раздяла заради война и др. под.

– Персонификации на обществения ред: владетелят, войската, жандармите, съдиите, тъмничарите и др. под.

– Персонификации на обществената несправедливост: етнически потисници, социални изедници, често пъти намиращи се в родствена връзка с героя, който е или незаконен син на краля, или е племенник на чорбаджията, жена, насилствено отвлечена от чужденец и др. под.

в) Наказващи герои.

– Персонификации на космическия ред: вода, огън, гръмотевица, снежна буря, чума и др. под.

– Персонификации на общественя, предимно родовия закон: баща, който убива дъщеря си за прелюбодеяние, мъж (жена) убиващ(а) съпруга си за измяна, съдия, потвърждаващ наказанието на съпруга, заради прегрешение (кадията от „Хасанагиница“) и др. под.

– Персонификации на несправедливия обществен ред: владетелят, съдиите, тъмничарите. Обикновено са възприемани като враждебни спрямо симпатичния главен герой.

7. Послание (отговор на...):

Как Съдбата си играе с живота на човека, лишен от опората на своята общност, най-често родовата.

8. Смеслова област:

Човекът сред плашещите тайни на Битието или човекът, нарушаващ установените правила за живот на социума – нехранимайка, разбойник, инцест или прекомерна екзогамия, за което съдбата го наказва с чума, космическа катастрофа и др.

III. Отношение към традицията

1. Диахронно отношение към традицията:

а) При фолклорната балада

Корени се в древните митове за съдбата, но се проявява в периоди, в които се разпадат привичните устои на света – европейската балада получава разцвет в периода на разпадане на стария патриархален ред и първите нацелки на модерността, когато човек изведнъж се оказва сам, лишен от подкрепата на своя родов колектив, сред плашещата неизвестност на Битието.

б) При романтическата литературна балада

Съзнателно посочва връзката си с фолклора, неговите мотиви и изразни средства, като по този начин превръща фолклорната стилизация в конституитивен признак на жанра.

2. Синхронно отношение към традицията:

Рязко се противопоставя на рационалистичните и реторически конципирани жанрове. В някои случаи баладните мотиви се съчетават с епически и така възниква жанрът „поема“ („Изворът на Белоногата“, „Хайдути“). В други случаи баладните мотиви се включват в творбата, за да бъдат модифицирани или отречени в по-нататъшното развитие на действието („Майце си“, „На прощаване“).

IV. Място в живота

1. Modus recerpiendi:

Слушателят възприема с умиление и потрес описаните трагични ходове на съдбата, често идентифицирайки се с нещастната жертва, и по този начин се пропива с идеята за непредсказуемостта на Битието, но и в същото време утвърждава обичайните норми на живота – преди всичко родовите. При сюжетите с герои-нарушители, опълчващи се срещу несправедливия обществен ред – симпатизира на главния герой и го прославя, оплаквайки нещастната му съдба („умря сиромашът за правда, / за правда и за свобода“).

2. Култивирани образци на поведение:

Морализаторски жанр с превантивен характер. Баладният сюжет сякаш казва: *Не прави ето това! Ако го направиш, ще бъдеш наказан! Възмездието няма да те отмени!* Романтическата балада поощрява индивидуалната изява и деятелност, независимо от трагичните последици, които тя може да има за неподчиняващия се на статуквото герой („на смърт, братко, на смърт да вървим“).

3. Обществена (идеологическа) функция:

а) При фолклорната балада

Внушаване сред общността на идеята за непредсказуемостта и враждебността на Битието, което чрез игрите на съдбата се разпорежда с живота на отделния човек, за когото единствената защита може да бъде само общността и нейните утвърдени правила на живот.

б) При романтическата литературна балада

Култивиране на едно нерационалистично, а чувствено и освободено от строгите реторически правила възприятие на света с неговата непредсказуемост и трагичност, като в същото време се поощрява индивидуалната изява и желанието за борба със завареното статукво.

Нека сега се върнем към Ботевата поезия и да видим какво е мястото на баладата в нея. И при най-бегъл прочит можем да установим, че в голяма част от Ботевите стихотворения са използвани баладни мотиви. Нека ги разгледаме:

„Майце си“:

- майчината клетва, довела до изгнаничество и скитничество;
- посегателство срещу бащиното имане;
- посегателство срещу майчината плът, като двете заедно довеждат до необяснимо вехнене на младостта;
- „аз веч тлея“;
- неясно откъде дошлото страдание;
- „гробът го вика“.

„До моето първо либе“

- отхвърляне на любовта, заради противопоставянето на несправедливия ред;
- „как брат брата продава“;
- „как гинат сили и младост“;
- „как плаче сирота вдовица“;
- „как теглят без дом дечица“;
- „хладен гроб сладка почивка“;
- „кървава да вдигна напивка“.

„На прощаване в 1868 г.“

- плачът на майката, че синът е станал хайдутин и бунтовник, т.е. нарушител на установения ред;
- „турска черна прокуда“;
- „че може млад да загина“;
- хората говорят „нехрани-майка излезе“, т.е. отхвърляне от страна на общността заради нарушаване на патриархалната норма;
- „но брат им падна, загина, / затуй, че клетник не трая / пред турци глава да скланя, / сюрмашко тегло да тегли!“
- раздяла с майката и любимата.

„Хайдутин. Баща и син“

- „пък, който иска да тегли – / тежко му нима ще кажа?“, т.е. неприемане на несправедливото статукво;
- „юнакът тегло не търпи“;
- „и страшен беше хайдутин / за чорбаджии и турци“;
- „ала за клетки сюрмаси / крило бе Чавдар войвода!“;
- „Един бе Чавдар войвода – / един на баща и майка, / мъничък майка остави, / глупав от татка отдели, / без сестра Чавдар, без братец, / ни нийде някой роднина – / един сал вуйка изедник“, т.е. странна, несъвпадаща с утвърдения патриархален модел, съдба;
- конфликтът с вуйчото (устойчив мотив на фолклорната балада);
- „да владей Стара планина“;
- „че съм се и аз увълчил, / че човек няма да стана, / а ще да гния в тъмница, / и ще ми капнат месата / на Карабаир на кола...“;
- „Зави се майка, замая – / камък ѝ падна на сърце“;
- „Кажми ми, мале, що плачеш? / Да не са татка хванали, / хванали или убили, / та ти си, мале, остана / сирота, гладна и жьдна?...“;
- „За тебе плача, Чавдаре, / за тебе, дете хубаво, / писано още шарено: / ти си ми, синко, едничък, / едничък, още мъничък, / а лоши думи хортуваш; – / как ще те майка прежали, / да идеш, синко, с татка си, / хайдутин като ще станеш!“;
- майчината клетва;
- майчиното ридание.

„Пристанала“

- омразната стрика;
- бяството на дъщерята, за да иде с хайдутин-любовник;
- хайдушки годеж (засевки);
- майчината клетва: „Да не цѣфнеш, да не пекнеш, / дъще клета, със Дойчина, / да окапеш, дето седнеш – / да не станеш по година! / Дано болест те налегне, / болест, дъще, живеница, / и Дойчин да не убегне / от верига, от тъмница! / Тоз хайдутин, що го любиш, / на кол утре да го видиш, / че от там се тебе хили / и на горски самодиви! / Че той батя ти измами, / та хайдутин върл направи; / а теб, дъще, клета мами, / баща, майка та остави!“.

„Странник“ – баладните мотиви са въведени в иронично-пародиен план

- „Ще чуйш, ала недей плака, / първо либе че сгодили, / друга вест те тебе чака – за баща и братя мили! / Турци тейка ти убиха, / братята ти и двоица / полежаха, па изгниха, / отровени във тъмница.“

„Ней“ – баладните мотиви са въведени в иронично-пародиен план

- прелюбодеяние с чужда жена;
- закана за убийство на съпруга;
- „тъмна нощ и грозен час“;
- „ще умре един от нас – / ил мъжът ти или аз!“.

„*Зададе се облак темен*“ – баладните мотиви са въведени двузначно: от една страна, сериозно и трагично, от друга страна – в сатиричен план

– „Кажи, дядо, защо плачеш / над тез дълги бразди черни: / от чер облак ли се плашиш, / или мрат ти деца дребни?“, т.е. незаслужено страдание-наказание от съдбата, персонифицирана с природните стихии и болестите;

– хайдушкият живот на дядото;

– „какъв беше ти тогава! / Сега плачеш – защо, дядо? / Байряк ли се не развява, / или нямаш сърце младо?“;

– „Чуй тоз гарван де там грачи...“;

– „Ти ще видиш там набити / на прътове, на върлини / на момците ми главите – / избиха се две дружини!“;

– „Двама братя воеводи, / двамата ми верни сина: / скарали се кой да води / бащината си дружина!“;

– Да не гледам деца малки / и техните клетки майки, / окол пръте как се късат – ръце вдигат към главите, / и как после ще се мъчат / голи, боси и пребити.“

– „гробът го вика“.

Отделно от чисто тематичните мотиви, в някои стихотворения се появяват и образи, показващи социалното битие на баладата – музикален съпровод, място на изпълнението, очаквана тематика, въздействие върху публиката. Ето по-главните от тях:

Музикален съпровод:

„Я, надуй, дядо, кавала, / след теб да викна – запея“ („Хайдуги“)

„меден им кавал приглася“ („Хайдуги“)

„Кавал свири на поляна, / на поляна сред горица“ („Пристанала“)

Място на изпълнението:

„Ако ли, майко, не можеш / от милост и туй да сториш, / то ‘га се сберат момите / пред нази, майко, на хоро / и дойдат моите връстници / и скръбно либе с другарки, / ти излез, майко, послушай / със моите братя невръстни / моята песен юнашка (...) тъжно щещ, майко, да гледаш / ти на туй хоро весело.“ („На прощаване“)

„Да чуют моми и моци / по сборове и по седенки; / юнаци по планините, / и мъже в хладни механи.“ („Хайдуги“)

Очаквана тематика:

„Запей и ти песен такава, / запей ми, девойко, на жалост, /запей как брат брата продава, / как гинат сили и младост, / как плаче сирота вдо-вица, / и как теглят без дом дечица!”

(„До моето първо либе“)

„Ах, тез песни и таз усмивка / кой глас ще ми викне, запее? – / Кърва-ва да вдигна напивка, / от коя и любов немее, / пък тогаз и сам ще запея / що любя и за що милея!...” („До моето първо либе“)

„Моята песен юнашка – / защо и как съм загинал / и какви думи изду-мал / пред смъртта и пред дружина...” („На прощаване“)

„песни юнашки, хайдушки, / песни за вехти войводи – / за Чавдар страшен хайдутин, / за Чавдар вехта войвода – / синът на Петка Страш-ника!” („Хайдуги“)

„Ах, че мен дядо, додея / любовни песни да слушам, / а сам за тегло да пея, / за тегло, дядо, сюрмашко, / и за свойте си кахъри, / кахъри, черни ядове!” („Хайдуги“)

Въздействие върху публиката:

„Но... стига ми тая награда – / да каже нявга народът: / умря, сиро-мах, за правда, / за правда и за свобода...” („На прощаване“)

„глас имам меден загорски, / та ‘ко ме никой не чуе, / песента ще се пронесе / по гори и по долища – / горите ще я поемат, / долища ще я повторят, / и тъгата ми ще мине, / тъгата, дядо, от сърце!” („Хайдуги“)

„Затуй му пее песента / на Странджа баир гората, / на Ирин-Пирин тревата; / меден им кавал приглаша / от Цариграда до Сръбско, / и с ясен ми глас жътварка / от Бяло море до Дунав – / по румелийски поле-та...” („Хайдуги“)

Изобилието от баладни мотиви в Ботевата поезия е доказателство не толкова за предпочитаното присъствие на баладата в неговата жан-рова система, колкото за активния баладен фон, върху който функцио-нира тя. Проблемите, с които се занимава лириката на Христо Ботев – непокорството на индивида, отхвърлянето на наложените порядки, на-силствената смърт, необичайната съдба на героя и т.н. – са сред предпо-читаните теми на фолклорните балади. Ботев обаче не се поддава на изкушението да следва посоката, зададена от народната балада, а актив-но ѝ се противопоставя. Впрочем това е един от любимите му художес-твени похвати – да борави с утвърдени мотиви, образи на света, фразео-

логични словосъчетания и т.н. А и засиленото присъствие в стиховете му на изрази, описващи битуването и функционирането на баладата в общественото пространство, работи в същата посока. По този начин, използвайки утвърдените във фолклора модели за виждане и възприемане на света, Ботев успява да им се противопостави и преобърне смислово и оценъчно. А това е и най-важната цел, която той си поставя в своята поезия. Ето някои от по-характерните случаи:

В „Зададе се облак темен“, цялото развитие на сюжета следва почти без отклонения утвърдения баладен модел – стар баща, бивш хайдутин, плаче заради нелепата смърт на двамата си синове-наследници в хайдушкото поприще, погубили се взаимно в личностно противоборство. Дядото не може да понесе гледката на побитите на прът глави на синовете си и риданието на техните млади жени и невръстни деца, останали без подкрепа сред враждебния свят и сам пожелава да умре. Независимо от образцовата сюжетна схема обаче, и най-наивното читателско възприятие не може да влезе в света на художествената реалност на стихотворението с типичния за баладата потрес и умиление. Причината за това е в начина, по който е изградена композицията на творбата. Историата не се разказва от анонимен свидетел, въвеждащ слушателя (читателя) непосредствено в стремителното баладно действие с трагичен финал, а се пречупва през погледа на още един участник – лирическият говорител, обръщащ се към дядото и сякаш съпреживяващ неговата история. Този незначителен на пръв поглед композиционен похват преобръща изцяло въздействието на сюжета и го трансформира така, че той се възприема не пряко и непосредствено, а „остранено“, което пък от своя страна променя общото трагично внушение в трагикомично, както посочва С. Хаджикосев¹⁹. Погледът на лирическият говорител внася една друга оценка на случващото се и го превръща по този начин в обект на сатирично изображение, отхвърлящо чисто човешката слабост на двамата братя, които вместо да изпълняват мисията, заради която са станали хайдути, я предават под влияние на личното противоборство. Тяжната съдба вече не се разглежда по баладному като съдбовна, като резултат на сблъсъка между желанието на човека да се опълчи срещу несправедливия ред и по този начин да се сблъска със сериозните сили на Битието, а се превръща в дребна делнична свада, която не заслужава нито умилението, нито съпричастието на публиката.

Подобно преобръщане, дори още по-гротескно от това в „Зададе се облак темен“, наблюдаваме и в „Ней“. Стихотворението започва, въвеждайки читателя в една типично баладна колизия – млад любовник се прехвърля през плета на любимата си с твърдото намерение да я открадне от омразния стар мъж. Типично по баладному нощта е тъмна

¹⁹Хаджикосев, Симеон. „Две Ботеви стихотворения в светлината на трагикомичното“ В: *Българската критика за Христо Ботев*. София 1983.

като в рог и читателят очаква стремителното развитие на драматичното действие, което да определи съдбите на героите. Вместо това обаче младият герой сяда в градината, чакайки да излезе съпругът, за да изпита страшния гняв на младежа и съответно – неговия нож. Но всъщност единственото, което прави, е през цялата нощ да чака на двора и да скърца заканително със зъби. И така, докато не идва зората и главата на любимата не се показва засмяна от прозореца. Тогава героят се обръща към единствения си другар – славея – и му се заклева, че развързката все пак ще дойде... но друг път. Стихотворението завършва с повтаряне на типичните баладни мотиви – „Ето защо идвах аз / в *тъмна нощ* и *грозен час* / ще *умре един от нас* – ил мъжът ти, или аз!“ Едва ли са нужни пространни анализи, за да видим явната ирония към целия този баладичен аксесоар на мотиви и образи, в който обаче няма нищо сериозно – няма го съдбовното действие, няма я трагичната развързка. Всичко е наужким, като в игра, намеренията на героя се свеждат до едни празни закани и репчене. И естествено, неговата съдба не може да предизвика у читателя нищо друго, освен насмешка. Тук няма нито трагично въвличане от страна на Съдбата на един невинен млад герой в някаква нерешима колизия, нито пък ясно осъзнатото намерение да се противопоставиш на статуквото, пък ако ще и това непокорство да ти струва живота. Затова целият баладичен аксесоар се превръща в карнавално действие, в което страшните образи предизвикват веселие. Баладичното обяснение на света се е заменило с комично, а поведението на героя не разкрива и в най-малка степен решимост да приемеш трудностите на съдбовния избор.

В същата тоналност е боравенето с баладните аксесоари и в откровената сатира „Странник“. Мотивите за годежа на първото либе, за гибелта на бащата, погубен от турците, за изгнилите и отровени в тъмница братя, за майчиния плач, не са нищо друго освен доказателство за пълната нечувствителност на завърналия се. Баладната колизия може да трогне и съответно навреди на човек, който цени това, което е загубил. Странникът обаче очевидно не го цени – за него са важни парите, имотът, децата, хранени със сюрмашка пот. Показателното тук е, че оценяващият глас в стихотворението прокарва границата между човека и скота именно през ценностите, илюстрирани от баладните мотиви. А това означава, че иронията му не се отнася до тях и обяснението на света, пречупено през баладния образ, не е престанало да бъде валидно. Но очевидно само с помощта на баладния моралистичен пример вече не може да се влияе върху поведението на хората. Нужно е нещо друго...

За разлика от сатиричното посочване на безсилието баладното обяснение на трагизма на света да повлияе на човешкото поведение и да го промени в нужната посока, баладните мотиви в „Майце си“, „На прощаване“ и „До моето първо либе“ са изложени сериозно. И въпреки това и в тези три стихотворения е показано, че баладният морал е вече недостатъчен и човекът трябва да търси нови средства, с които да победи враждебната Съдба.

Както в класическата баладна композиция, и героят от „Майце си“ е въввлечен против волята си в страшните изпитания на Съдбата. В един миг той, още съвсем млад и невинен, се оказва „скитник злочестен“, младостта му „сърне и вехне люто язвена“, лишен е от приятелска подкрепа, изгубил е всяка надежда за щастие и единствената перспектива, която вижда пред себе си е, че жилите му ще измръзнат и той ще изгние в гроба. И понеже не разбира защо животът му се е стекъл така, той търси обяснение чрез типичните мотиви за прегрешения срещу установения космически ред, такива, каквито дава баладата – ритуалната песен-клетва на майката, продължила цели три години, за да го накаже за пропиляването на бащиното имущество и нараняването на майчината плът. В същото време обаче виждаме, че типичната баладна композиция е преобърната на сто и осемдесет градуса. Вместо стихотворението да ни въвежда в драматичния баладен сюжет, който да предизвика размислите и оценките на възприемателя, тези размисли и оценки са вложени в устата на самия лирически герой. Той не е описан единствено и само чрез действието, а от чувствата му да видим само ужаса и трагедията. Напротив – именно чувствата и тревожните въпроси съставляват основното съдържание на творбата. И в тяхното проследяване както героят, така и възприемателят откриват, че типичният баладен образ на света вече не може да обясни и утвърди световния ред, нито пък типичното баладно послание – не върши прегрешения срещу космическия ред – може да донесе жадуваната хармония. Става очевидно, че самият световен ред е нещо сбъркан, че именно в него се крие причината за нещастията, измъчващо младия герой. И от тук до заключението, че хармонията може да дойде, когато светът се промени, е съвсем близо. Само тогава ще бъде възможно героят да прояви своето верую, да изрази любовта си към определени ценности. Те са останали неназовани в стихотворението, но ясно личи, че пътят към щастията не е типичният за баладата. Така, още в първото си стихотворение Ботев започва активно да борави с баладните мотиви и образи на света, но не за да ги отхвърли, а да покаже, че съдбата на човека вече се определя от други неща и че тази съдба трябва да бъде посрещана не пасивно и трагично, а срещу нея да излезе едно активно човешко поведение. Наистина в „Майце си“ такава активност не е показана, но почвата за нея е подготвена и тя скоро ще се прояви като алтернатива в „На прощаване“ и „До моето първо либе“.

„На прощаване в 1868 г.“ е най-яркото проявление на съзнателната трансформация на баладния модел в поезията на Христо Ботев. Стихотворението поставя в центъра си един от основните баладни мотиви според указателя на Ю. И. Смирнов²⁰ – отношенията между майка и син (дъщеря). Синът се прощава с майка си в момента, в който е решил да поеме предизвикателното поприще на хайдутин и бунтовник, т.е., съзна-

²⁰ Смирнов, Ю. И. *Восточнославянские баллады и близкие им формы (Опыт указателя сюжетов и версий)*. Москва 1988 г. изд. „Наука“.

телно избира ролята на герой-нарушител на установения ред. Последствията от това действие са му ясни – отхвърляне от общността („нехрани-майка излезе“) и почти сигурна трагична смърт, с която се заплаща дързостта да предизвикаш съдбата с радикален личностен избор-действие. Същевременно в стихотворението е описано и функционирането на самата балада, разказваща за трагичната смърт на героя-нарушител, мястото на нейното изпълнение и евентуалната ответна реакция на публиката („Но... стига ми тая награда / да каже нявга народът / умря, сиромах, за правда, / за правда и за свобода“). Стихотворението, за разлика от „Майце си“, е изградено не като монолог-оплакване на лирическия герой, а като разказване на сюжет, дори на два възможни сюжета – единият, при който героят загива, а другият – при който оцелява и успява да се завърне в селото. Точно този композиционен похват превръща баладното действие не в първичен разказ, а в нещо вторично, върху което се надгражда. Самият акт на допускането на няколко различни варианта вече поставя драматично действие под условие, превръща го в своеобразна фикция, което разрушава отвътре основния принцип на баладата – да разкаже една „истинска“ история за странната съдба на героя-нарушител на установения ред и трагичните последици, които влече след себе си подобно престъпване. В този смисъл „На прощаване“ се издига на равнище много по-високо не просто от моралистичната фолклорна балада, но дори и от глорифициращата романтическа балада и позволява чрез общо взето шаблонните баладни мотиви да се изграждат други връзки между отделните елементи на сюжета, да се обработват и други утвърдени културни модели.

Стихотворението „До моето първо либе“ акцентира върху най-важния баладен мотив – този за съдбовната сила на смъртта. Тук обаче тя не е възприемана като възмездие за нарушаването на световния ред, в което героят е въвлечен против волята си, а като съзнателен избор. Смъртта вече е „мила усмивка, а хладен гроб сладка почивка!“. Тоест цялостната концепция на баладата се преобръща, за да бъде утвърдено едно ново световъзприятие, диаметрално противоположно на установените традиционни модели на фолклорната балада.

Безспорно най-близко до традиционния баладен модел са двете „хайдутки“ стихотворения на Ботев – „Пристанала“ и „Хайдутки“. В „Пристанала“ сякаш всичко се развива според очакванията – млада и хубава девойка съзнателно напуска бащината къща, за да пристане на хайдутин. Този неин жест на непокорство спрямо установения патриархален ред съвсем естествено води след себе си и страшната майчина клетва, в която са изредени всички възможни наказания както за непокорната девойка, така и за нейния възлюбен хайдутин Дойчин. Вместо обаче клетвата да се сбъдне и страшното наказание да сполети нарушителите, сюжетът най-неочаквано се обръща на сто и осемдесет градуса – клетвата бива неутрализирана от благословията на бащата, който не само оправдава непокорството на девойката, но и го възприема като нещо добро, като препоръчителен модел на поведение. За него установеният патри-

архален живот вече не е ценност, а ценното и важното е „тоз байряк да се ветрее!“. Така баладният сюжет не завършва трагично, а щастливо – нещо, което изцяло трансформира баладната логика. По този начин, и без това съществуващият глорифициращ елемент на баладите за благородния разбойник, се засилва до възможния предел и отношението към героя се преобръща изцяло – от, меко казано, амбивалентно, съчетаващо ужас от злодея и възхищение пред силата и куража на опълчилият се срещу статуквото, се преминава към безвъпросно положително възприемане на предустава за хайдутина въобще.

Интересен е случаят с поемата „Хайдутин“. Както е известно, тя не попада сред шестнадесетте стихотворения в единствената издадена приживе на поета стихосбирка „Песни и стихотворения от Ботьова и Стамболова“. Причините за това са неясни, но все пак най-вероятната е тази, че Ботев е възнамерявал да довърши творбата. За това свидетелства и Захари Стоянов, който твърди, че Ботев е искал да проследи чрез „Хайдутин“ цялостното развитие на революционното движение – от хайдутите, до съзнателните и организирани членове на революционните комитети. Дори и да не отговаря напълно на истината, самият факт, че е изказано подобно предположение, говори, че е съществувало такова жанрово очакване към „Хайдутин“. В това жанрово очакване няма нищо, което да свързва творбата с баладите, а напротив – очаква се тя да изпълни функция, каквата обикновено имат епическите цикли за герои, възплащаващи представата на общността за себе си. Основания за подобно очакване дава преди всичко пространният увод към поемата, който твърде силно прилича на популярните епически запевки от рода на „Музо възпей она гибелен гняв на Ахила Пелеев“, за да не предизвика такова епическо очакване. В същото време втората част от наличния текст е почти изцяло баладна, без в текста, с който разполагаме, да се извършват някакви съществени трансформации на традиционния баладен модел. Синът на известен хайдутин е поставен в деликатна ситуация на избор – дали да последва примера на баща си и да приеме предизвикателството да наруши патриархалните порядки, или да им остане верен, подчинявайки се обаче на силните на деня. Основна тяхна персонификация се явява родният му вуйчо, с когото младият Чавдар влиза в тежък конфликт – мотив, популярен от редица фолклорни балади. Избягвайки от вуйчото, Чавдар се връща при майка си, където след драматичен разговор, се оказва, че ще тръгне по пътя на баща си, който вече бил идвал да го търси. С плача на майката, разбрала накъде ще поеме синът ѝ, завършва познатият ни текст.

Оттогава насетне творбата е изкушавала не само изследователите, но и обикновените читатели с въпроса „какво ще се случи по-нататък“ – естествено питане за произведение, в което се разказва остродраматичен сюжет. Най-малкото публиката се интересува от това дали непокорството на младия Чавдар ще завърши трагично, както това става в традиционната балада, или напротив – той ще продължи вечно своя славен и героичен път, подобно на класическия епически герой. Това провокативно лю-

бопитство става особено силно някъде в началото на двайсети век, когато в пресата се появяват съобщения, че хора със свърхестествени способности са влезли в контакт с Ботевия дух и са успели да запишат продължението на „Хайдуги“ под диктовката на самия автор. Вероятно този интерес към узнаване на продължението е провокиран от твърденията на Захари Стоянов и Стефан Стамболов, че Ботев имал готова творбата си и често е декламирал части от нея пред съмишленици. Доскоро в нашето литературознание на подобен род спекулации се гледаше несериозно, едва ли не с погнуса – как някои хора си позволяват кощунство с творческата памет на Ботев. В същото време обаче подобни прояви са интересен художествено-социологичен експеримент за битуването на художествената култура и очакванията, които широката публика има към нея. Затова би било интересно да погледнем към един от опитите да бъде продължена творбата. Той е публикуван в списание „Родина“ кн. 2–3 от 1908 г., придружен от бележка, че творбата е продиктувана на два спиритически сеанса, извършени в Княжево на 16 и 17 февруари 1907 година на хора, чиято подготовка и образование не предполагат умения за писане на стихове. С тази бележка редакцията на списанието сякаш се застрахова от обвинения в мистификация. Разбира се, мистификация има и дори е много вероятно неин автор да е небезизвестният Любомир Бобевски, доколкото почти половината от материалите в списанието носят неговия подпис. Сериозни доказателства за неговото авторство обаче засега липсват, затова е по-добре да говорим за анонимен мистификатор.

Интересно е да видим посоката, която е поел този анонимен мистификатор, продължавайки сюжета на „Хайдуги“. За да не се налага да цитираме пространни части от този, меко казано, несъответстващ на художествената мяра на поета опит, поместваме текста за справка в приложение.

Анонимният мистификатор пренебрегва както сведенията на Захари Стоянов и Стефан Стамболов за епическия тип продължение на творбата, така и посоката, зададена от нейния пространен увод, и тръгва по пътя на популярната в края на деветнадесети и началото на двадесети век „жестока балада“ от фолклорен и полуфолклорен тип. Основният сюжетен мотив в нея е отмъщението, въпреки че в началото е разказано как младият герой е послушал майка си и отишъл в Русия да се изучи на книга. Връщайки се обаче, Чавдар, който е все пак българин, „българско мляко той сукал“, не може да се примири с унижителната роля да стане даскал и поема пътя на баща си. Дочул за подвизите на младия войвода, султанът изпраща войска да го преследва. В лютата битка, в която е ранен и самият войвода, все пак хайдугите удържат победа и пленяват водача Сабри-бей. Чавдар го пуска, за да занесе на султана неговото послание. Вместо благодарност обаче, Сабри-бей напада Чавдаровото село, където погубва много хора и потурчва Чавдаровата сестрица (въпреки че в оригиналния Ботев текст ясно е казано, че той е един на майка). Чавдар успява да залови вероломните турци и люто да им отмъсти, побивайки Сабри-бей на кол.

Този чисто баладен тип продължение не може да се повлияе от повторените и леко парафразирани Ботеви изречения за славата на Чавдар, която се носи из цялата българска земя. И въпреки очевидната си примитивност, тази мистификация е важна за нас, за да видим на какъв фон се полага Ботевата поезия и какви са нейните отношения с фолклорната и полуфолклорната балада, която той иска да трансформира.

Трансформациите, както видяхме, протичат главно в две посоки – премахване на трагичния завършек на баладния сюжет, с което човекът вече престава да бъде играчка в ръцете на сляпата съдба или на земни или отвъдни сили, които го наказват за някакво нарушение на световния ред, от една страна, и от друга – промяна в концепцията за главния баладен герой. Той вече не е функция на действието, в което най-често е въввлечен против волята си. Не е и лишеният от индивидуалност герой-функция, чиято психологическа характеристика се изчерпва с преживяването на драматичните и трагичните колизии. Не, той вече е, от една страна, дълбоко чувствителен и дълбоко преживяващ несправедливостите на света модерен индивид, а от друга – по романтически деятелен и отговорен за действията си герой, дръзващ да се противопостави на статуквото, макар и да знае, че най-вероятният изход от неговия бунт ще е смъртта. Пък и тази смърт вече не е страшното чудовище, което „вика“ несретника, комуто съдбата е отредила незаслужено страдание, а е съзнателен избор и едва ли не възжелана любима. В същото време редица от белезите на традиционната балада се запазват – стремителното драматично действие, протичащо най-вече в пределите на родовия свят с неговите типични конфликти и колизии, характерните мотиви и образи от аксесоара както на фолклорната, така и на романтичната балада. Въведени са, както видяхме, и редица образи и мотиви, показващи функционирането на баладните сюжети в социалното пространство. Всичко това показва, че отношението на Ботев към заварения баладен фон е напълно целенасочено – променяйки същностните характеристики на жанра, той се стреми да промени и миросгледните, оценъчните и емоционалните пластове, които стоят зад него. С други думи, преследва реализацията на антропологически трансформации с художествени преобразования, а не както би постъпил бездарният поет – да се мъчи да изрази ново идеологическо съдържание, използвайки утвърдени и непроменени жанрови матрици.

И накрая, длъжни сме да кажем няколко думи и за стихотворението, което за разлика от повечето Ботеви творби, сякаш се е сраснало със своето жанрово определение – „Хаджи Димитър“. Дотук никъде не го споменахме в разсъжденията си за ролята на баладата в Ботевата поезия, а днес у нас и децата знаят, че „Хаджи Димитър“ е „балада“. Дали обаче наистина е така? Но нека, преди да отговорим на този въпрос, проследим основанията за това толкова силно убеждение.

В първите няколко десетилетия след Освобождението за „Хаджи Димитър“ се говори главно като за „песен“ – това общо жанрово понятие, почиващо най-вече върху реалния социален живот на творбата. Както е

известно през тези няколко десетилетия тя се отпечатва в много песнопойки, текстът ѝ варира и въобще почти напълно отговаря на тогавашната представа за „песен“. В началото на двадесети век, когато в общи линии е започнало да функционира и писмено, с малко или повече установен текст, за стихотворението започва да се говори като за „ода“. Поне в известните две статии на Пенчо Славейков непрекъснато се смесват наименованията „песен“ и „ода“. Но не само наименованията – Никола Георгиев достатъчно добре показва в своя анализ, че Славейков не само използва това наименование, но и предявява към творбата претенции, подходящи именно за одата. Така или иначе до двайсетте години на миналия век някакви особени спорове и анализи по повод жанровата характеристика на „Хаджи Димитър“ не се случват.

През 1919 г. в бележките на своето „автентично издание“ на Ботеви-те стихотворения д-р Кръстьо Кръстев за пръв път нарича „Хаджи Димитър“ „балада“. Основания за това известният литературен критик очевидно намира в легендарния (т.е. недостововерен, фантастичен) характер на сюжета, изхождащ от мълвата, че Хаджи Димитър е жив. Според д-р Кръстев този слух е породен от легенда, което жанрово определение от своя страна бързо преминава в названието „балада“²¹. Повече основания за своето решение да определи „Хаджи Димитър“ като балада, д-р Кръстев не привежда.

За разлика от него обаче, през 1925 година младият тогава литератор Цветан Минков, очевидно повлиян от мнението на авторитетния литературен законодател, в книгата си „Поезията на Христо Ботев“²² казва следното:

²¹ Близостта и смесването на понятията „легенда“ и „балада“ на основание, че и в двата случая се разработват фактически недостововерни или фантастични сюжети, е често срещано явление, особено при непрофесионални литератори. Ще приведа напосоки само един пример. През 1980 г. известният сицилиански певец и композитор Отело Профацио, работещ в областта на събирането и възкресняването на песенния сицилиански фолклор, представя своята песен „Легенда за Колапеше (Никола-рибата)“. Говорейки за модерния интерес към фолклора и възникналите по този повод многобройни фолклорни студия, Профацио казва дословно: „Във фолкстудиите от онова време се изпълняваха много типове музика, но като че ли привилегирована беше баладата, легендата.“ Въпреки че обявява двете понятия за синоними, на практика Профация осъзнава същностните разлики помежду им. Обработвайки популярния средиземноморски сюжет за превръщането на младия рибар Никола в риба, той пропуска един съществен момент от сюжета – че това превращение е следствие на майчината клетва (ср. Pitre, Giuseppe. *Fiabe e leggende popolari siciliane*. Palermo, 1888; Croce, Benedetto. *Storie e legende napoletane*. Bari, Laterza, 1923; Calvino, Italo. *Fiabe italiane*. Torino, Einaudi, 1956). Но мотивът за майчината клетва, който би запленил всеки истински баладен певец, би тласнал развитието на сюжета в съвършено друга посока. Докато Профацио иска да изтъкне преди всичко готовността на младия рибар Никола да се жертва за благородна кауза: спасяването на своя остров – един типично легендарен сюжет. Затова и в песента на Профацио мотивът с майчината клетва отсъства. Така че смесването на понятията „балада“ и „легенда“ се осъществява на терминологично равнище, но в реалната художествена практика всеки жанр си следва своята собствена логика.

²² Минков, Цветан. *Поезията на Христо Ботев*. Лом, 1925, стр. 56.

Но в героическата балада „Хаджи Димитър“ поетът, издигнал се над своята скръб и гняв, разработва мотива за живот в смъртта. Апотеоз на свободата, тази балада е синтез на поетическото творчество на Ботева. Блясъкът и богатството на Ботевата фантазия, възвишеният патриотизъм и любов към свободата, удивлението от хайдутството и героическото олицетворение на природата, дълбокото влияние на народната песен и дивните образи на народната митология са намерили тука своя най-висок и най-благороден израз.

В това определение на „Хаджи Димитър“ като балада основанията вече са свързани с поаята на „дивните образи на народната митология“. По-късно в уводната си студия към съставения от него фолклорен сборник „Народни балади“ (Минков 1937) авторът дава едно по-разгърнато определение на баладата, върху което очевидно се опира и при жанровото определение на Ботевата творба:

Баладата е най-старинният вид на народния стихотворен епос. Нейната особеност се крие, от една страна, в съдържанието ѝ, а от друга страна в своеобразния начин, по който е обработена темата ѝ. Тематиката на баладата изобщо е с е н з а ц и о н н а – някоя необикновена, невероятна по положение случка, която първоначално съпада с ч у д о т о. Затова баладата по съдържание е епически вид, със значителна фабула. Основата на изложението и изображението е лирическа. Това се налага от характера на съдържанието, което в повечето случаи е мрачно, дори трагично. Ходът на действието най-често се отличава със своята драматична напрегнатост.

Така че баладата, обикновено къса и сбита, съчетава в себе си и основните форми на разказа, и описанието, и излианието на чувствата и страстния напън на волята. С тези свои особености тя е най-близка до драмата.

Баладата се заражда от чувствата и идеите, които загадъчната и непостижима природа възбуждала в човешката душа. Природните сили и явления – като прояви на космическото – постепенно се оформяли в наивното съзнание като о с о б е н и с ъ щ е с т в а, от които е зависел човешкият живот, преди всичко. Стихотворните разкази за тези обоготворявани същества са и първите балади – с всичките си качества на вид, който предпочита тайнственото, изключителното, свръхопитното. (...)

С течение на времето тематиката на баладата се разширила – всяка случка, белязана със своята невероятност, се включвала в тоя кръг на народното лирико-епическо творчество. Тръгнала от природните стихии, които възпявали божества или зли демонически същества („зли сили“), тя бива обжарена от християнската нравственост, гдето Бог е висшата справедливост.

вост, и стига до всички случаи – в миналото или в съвременния бит, – в които се долавя сензационното.

(...)

Баладата се отличава със своята строго завършена постройка, бързина и напрежение на действието и високо поетична форма.

Освен чисто композиционните особености на баладата като наративност, стремителност на сюжета, особена драматичност на действието, стремеж към „сензационни“ мотиви и т.н., които в значителна степен съвпадат с характеристиките на европейската балада, авторът е посочил като най-важна характеристика на жанра предпочитанието към „тайнственото, изключителното, свръхопитното“. Като причината за този човешки интерес се търси в интереса към космическите закони и сили. Последното определение би подхождало повече за този дял от фолклора, обикновено определян като „митически песни“, но за Минков изглежда това е без значение. Важното е да се постави знак на равенство между „дивните образи на народната митология“ и баладата. Особено впечатление изглежда му е направила появата на самодивите в Ботевия текст, защото в същото въведение той се спира пространно върху разнообразните сюжети в българския фолклор, в които се появява самодива. Без да му направи впечатление, че самодивата е хтонично, враждебно на човека същество, а в Ботевата творба се проявява като помагач на героя.

Идеята за „Хаджи Димитър“ като балада се харесва силно на представителите на марксистическата критика, които в този момент са изцяло потънали в спора „Чий е Ботев?“ И тъй като, за да бъде пролетарски, Ботев е трябвало да бъде реалист, появата на митологични образи в едно от най-хубавите и популярни стихотворения на поета е смуцаваща. Прекалено силно мирише на буржоазна „мистика“. Затова и идеята, че творбата може да се отнесе към онзи дял от народната поезия, в който има фантастични образи, но все пак си остава народна, т.е. „наша“, е спасителна. Баладността на „Хаджи Димитър“ е възприета светкавично от Георги Бакалов²³, а по-късно от Панталей Зарев²⁴, Емил Георгиев²⁵ и почти всички представители на марксистическата критика.

В следващите няколко десетилетия формулата „Хаджи Димитър“ = балада се повтаря по-скоро механично, доколкото не възникват никакви сериозни обстоятелства за нейното проблематизиране и разколебаване. Чак през 1974 година Никола Георгиев постави въпроса за жанра на „Хаджи Димитър“ на обсъждане, воден вече от съвсем нови методологически предпоставки²⁶. В този случай повишената условност на фантас-

²³ Бакалов, Георги. *Христо Ботев*. София, 1934.

²⁴ Зарев, Пателей. *Христо Ботев* (очерк). София 1948 г.

²⁵ Георгиев, Емил. „Поезия и действителност у Христо Ботев“ В: Христо Ботев. *Сборник послучай стогодишнината от рождението му*. София 1949 г. Стр. 371–394.

²⁶ Георгиев, Никола. „Ботевата балада „Хаджи Димитър“ В: Георгиев, Никола. *Сто и двадесет литературни години*. София, 1992 г., изд. „Век 22“.

тиката, носена от баладата, е предпоставка за реализация на основния методологически принцип на анализатора – да докаже, че смисълът на творбата не е и не може да бъде определен еднозначно, а се постига само и единствено в нейната вътрешна противоречивост. Вярно е, че в тази статия определение на баладата не е дадено, но самата дума е толкова често употребена, че звучи като заклинание. Това е забелязано и от самия автор, който във втората си статия, посветена на „Хаджи Димитър“²⁷, говори за „младежко лековерие“ при настояването, че „Хаджи Димитър“ е единствено и само балада. В тази втора статия също не е дадено пълно определение на това, което авторът разбира под „балада“, но все пак има значително повече податки. Всички те обаче се отнасят преди всичко към организацията на текста и характеристиките на изображения условен свят. Кои са основните белези на баладата, посечени в анализа?

Време на действието – нощта, чиято тайнственост, мистичност и неопределеност се противопоставя на рационалистичната яснота на деня, който е запазена територия на одата, изведена от автора като втория жанроконструиращ елемент на творбата.

Специфични фантастични образи и мотиви – вълкът, орлицата, соколът, самодивите.

Повишено равнище на условност – „и в най-образцовия баладичен контекст тяхната функция (на фантастичните същества – бел. моя – А. П.) е да носят докрай значението „не може да бъде“.

Предпочитание към емоционалното внушение и въздействие, противопоставено на реторическата рационалност на одата – „Както се знае смътното, „нощното“, житейски неправдоподобното, ирационалното е забранен или направо отровен плод за одата. Нейната условност е в острата контрастна хиперболизираност, в патетиката и високата стилистика – инак това е жанр, здраво свързан с рационалното, а редовно и с исторически фактичното.“

Няма спор, че всички тези характеристики (освен може би функцията „не може да бъде“) са сред основните белези на баладата (вж. погоре). Проблемът е, че това са само част от белезите на жанра и то предимно такива, които се отнасят до композицията и семантиката на текста. Редица от другите конституитивни белези на жанра – остър драматичен сюжет, трагична развръзка под действието на Съдбата, вътрешната мотивна опозиция „нарушение / наказание“, специфичният образ на света като заплашително място, подвластно на игрите на съдбата и т.н. отсъстват от описанието на баладата, дадено от Н. Георгиев. И нещо много важно – различно е и тълкуването на специфичното „място в живота“ на жанра, то се търси само и единствено в семантиката на четенето: „Убедете един човек, едно общество, че „Хаджи Димитър“ е

²⁷ Георгиев, Никола. „Жанр, херменевтика и един прочит на „Хаджи Димитър“ В: Георгиев, Никола. *Сто и двадесет литературни години*. София, 1992 г., изд. „Век 22“.

балада, и те ще слагат възприемателната тежест върху едни съставки на творбата и ще я разбират по един начин, убедете ги че това е ода – възприемателският образ на творбата ще бъде друг.²⁸

И още нещо. Във всеки художествен контекст не е толкова важно *какво* присъства в текста на творбата, а *каква е неговата функция* при постигането на смисъла и въздействието ѝ. В този смисъл единствено и само присъствието на нощта, вълка, орлицата, сокола и самодивите не е достатъчно за отнасянето на текста към един определен жанр. Те спокойно могат да се появят и в творби с друга жанрова характеристика, изпълняващи много различна социална и въздействена функция. Впрочем този въпрос е бил многократно дискутиран от баладолозите, които се противопоставят срещу определянето на баладата единствено и само по признака „наличие на фантастично-митологичен елемент“, защото той се явява редовно както в т.нар. митически песни, така и в юнашкия епос, да не говорим за приказките, легендите, митологичните разкази и т.н. В случая с „Хаджи Димитър“ функцията на споменатите мотиви и образи е напълно лишена от всякаква връзка с баладата.

Да, *нощта* е характерно за баладата време на действието, но не защото е нощ сама по себе си, а защото е време на тъмните и тайнствени хтонични сили. Тя е „невярно време“. Впрочем тази характеристика на баладната нощ е предадена много добре от Петко Славейков в „Изворът на Белоногата“ – *„Късно е, либе, за китка / месечинка си залезе, / а петли не са пропели – / време е сега потайно, / грозна, невярна полунощ; / звезди блещукат над нази, / веди прелитат край нази, / змееве, змейски духове / и самодиви нощянки, / ще видят, ще ни завидят – / китка се дава за обич, / кога се зора зазори; (...) Черна им честта, горките, / черна веда ги подслуша, / подслуша, та им завидя, / на зло ги око мернала, / сторила да ги погуби“*. Такива ли са характеристиките на нощта в „Хаджи Димитър“? Самият Н. Георгиев на много места определя нощната картина в творбата като „прохладна, загъдъчна нощ, в която идват очарователните грижовни самодиви.“ И едва ли някой български читател би определил нощната картина („*Настане вечер – месец изгрее, / звезди обсият сводът небесен; / гора зашуми, вятър повее, – Балканът нее хайдушка песен!*“) като описание на заплашително, невярно време. Любопитен е фактът, че в текста на „Хаджи Димитър“ и на „Изворът на Белоногата“ се появява един и същи образ, на звездите, но в диаметрално противоположна функция – в единия случай като белег на космическата красота и хармония, а в другия – като носители на неясна заплаха. Не би било излишно да се запитаме в кои словесни жанрове образът на космическата хармония е конституитивен. Това са най-вече космогоничните митове и свързаните с тях сюжети и мотиви от героическия епос, в случаите, когато героят е вписан в някаква космогонична ситуация (ср. Thomson 1955).

²⁸ Георгиев, Никола. *Сто и двадесет литературни години*. София, 1992 г., изд. „Век 22“, стр. 89.

Да, *вълкът* е характерен образ в баладата, но с напълно различна функция. Възможни са два варианта. При единия вълкът (вълчицата) е персонафикация на хтоничните сили, понякога присъстващи и у самия герой. Многобройни са баладните сюжети, в които героят (героинята) в определени моменти („невярно време“) се превръща във вълк, а след смъртта си става вампир, което налага да се предприеме магическо действие за неутрализирането му – да се закове с дървен кол за ковчега, за да не може да става от гроба. Когато разравят гроба обаче, се оказва, че там лежи не скелет на човек, а на вълк. В другия случай вълкът е обичайното сравнение за героите-нарушители от рода на хайдутите, разбойниците и др. под. (ср. по-горе). В този случай важни са неговите характеристики на кръвожадно и невярно животно, неподдаващо се на опитомяване.

Такива ли са характеристиките на вълка в „Хаджи Димитър“. Разбира се, че не. Тук той е в ролята на „помагащо животно“ или на „животно болногледач“²⁹ (ср. Thomson 1955, мотиви В 300–В 599 „Приятелски настроени животни“). А и функцията му на тотемно животно на българския етнос е не по-малко важна, особено в комбинацията с орела (орлицата) и сокола. Всъщност именно при функцията „помагащи животни“ и поспециално „животни болногледачи“ или животни „нянки“, най-ясно се вижда разликата във функцията на вълка в епическата песен и баладата. В баладата вълкът също може да изпълнява функцията „нянка“, но тя е конципирана по-скоро чрез трагическа ирония, за което свидетелства разпространеният в славянската (включително и българската) балада мотив за трите вълка, „грижещи“ се за забравено на полето дете: Заради лоша свекърва, която непрекъснато подканва невестата да бърза, младата жена забравя на нивата своето невръстно дете. Едва късно през нощта, когато е приключила с многобройните домашни задължения, снахата се сеца за бебето и се връща на нивата да го прибере. Там обаче заварва около люлката три „нянки“ – три вълка. Единият казва, че е люлял детето, вторият, че му е счупил ръката, а третият – че му е откъснал крачето, или пък съвсем го е отвлякъл³⁰ (ср. Смирнов 1988 стр. 16, а също и Минков 1937 стр. 9). И ако в епическата песен грижещите се животни са насаме с ранения юнак, в баладата присъства целият родов комплекс – злата свекърва, нещастната снаха, детето. Вълците тук играят ролята на злите хтонични сили, носещи трагичната развръзка.

Що се отнася до двете птици – *орлицата* и *соколът* – те не са характерни баладични същества, защото във всички митологии се свързват не с хтоничните, а със соларните, героичните сили. Не напразно орелът е едно от най-често изобразяваните хералдически животни и то именно като символ на кралския суверенитет. А соколът е „символ на небето, оли-

²⁹ Ср. Thomson, Stith. *Motif-index of Folk literature*. Bloomington 1955, Indiana university Press, мотиви В 300–В 599 „Приятелски настроени животни“

³⁰ Ср. Смирнов, Ю. И. *Восточнославянские баллады и близкие им формы (Опыт указания сюжетов и версии)*. Москва 1988 г. изд. „Наука“, стр. 16, а също и Минков, Цветан. *Народни балади. Избрал и подредил Цветан Минков*. София, 1937 г.

цветворяващо в митологичната семантика образа на мъжкото производителното начало и много стабилно влиза в новелата, в романа и т.нар. народна поезия в качеството си на герой или емблема на героя, или негов атрибут, или – още по-късно – сравнение за героя.“ (Фройденберг 1936 стр. 229). Пълно съвпадение с посочената от Олга Фройденберг функция на сокола намираме в позоваването на фолклорната обредност, което Ив. Хаджов прави в статията си „Моменти в постройката на „Жив е той, жив е!“ – „В народната песен младоженецът („юнакът“) често се представя като сокол; в по-нататъшното си развитие той паралел стига дотам, че соколът почва да замества младоженеца, да служи като негов символ. А по-нататък този образ почва просто да означава човек в разцвет на сили, юнак.“³¹ Самият Ботев ясно и недвусмислено определя сокола като „юнашка птица“. Самото му присъствие в текста на творбата вече говори, че нейният жанр е далече от баладата, защото, за разлика от другите елементи на фантастично-митологичната образност, те не са и не могат да носят двузначна семантика – те са ясно и категорично антихтонични същества.

И накрая – *самодивите*. Да, те са постоянен мотив във фолклорните балади, преминали по силата на фолклорната стилизация и в романтическата литературна балада. Но има ли макар и една балада, в която самодивите да са „очарователни и грижовни“? Нека пак се върнем към предговора на Цветан Минков:

Самодивите живеят в реките и изворите, или по полето и горите. Те са неземни хубавици, вечно млади, с дълги руси коси и чародеен поглед, който замайва или убива. Облечени в прозирни като було ризи, те хвъркат или яздят сиви елени, чиито юзди са от смоци или змии, а ги шибат с камшици от змии. Събират се при самодивското кладенче, на самодивското хорище, гдето играят лудо хоро и се смеят волно в потайна доба, като огазват тревата в кръг, а гласът им се носи надалече. Те имат и дворци в планините, в градините им расте „самодивско цвете“, т.н. росен. Самодивите са били същества на влагата и растителността – на росата, водите, гората, полето и цветята. (...)

Отрицателните черти на самодивите се проявяват в тяхната враждебност към хората. Тази враждебност е съзнателна – омраза към юнак заради силата му, а към мома – заради хубостта ѝ, или е необяснима, загърната в тайна. Те стават особено зли, когато биват обидени.

Самодивите причиняват и по-големи беди на хората. Вида самовила заключава дванайсет извора в едно сухо дърво та настава страшна суша. Юнак (Крали Марко) строшава дървото с боздугана си и осво-

³¹ Хаджов, Иван. „Моменти в постройката на „Жив е той, жив е!“ В: сп. *Философски преглед* 1936 г. кн. 3, стр. 226.

бождава водите. Вида самовила узнава това, разлютва се, яха сур елен и се понася да намери юнака. Той обаче я надвива и убива.

Самодивата се явява понякога символ на силната любов, която е съдбоносна за човека. Такива са баладите за любов между самодива и овчар – Стоян оженен за самодива.

Самодивите преследват необикновената женска хубост, когато им съперничи. В „Марийка и самодиви“ злите духове умарят хубавата мома. В „Драганка и самодиви“ невестата се връща на нивата, гдето е жънала – да прибере забравената си рожба. Там намира три самодиви, превърнати на вълци.³²

Хтоничният характер на тези фантастични същества е извън всяко съмнение, както и тяхната опасна за хората сила. Впрочем тя е показана и у Ботев, в „Пристанала“, където кълнящата майка, намеква на дъщеря си, че нейният любим има непозволена връзка със самодива – „Тоз хайдутин, що го любиш, / на кол утре да го видиш, / че от там се тебе хили / и на горски самодиви!“ Впрочем сюжетът за Крали Марко, цитиран от Минков, не е баладичен, а е от юнашкия епос, но и там самодивата запазва своята основна характеристика на хтонично същество, враждебно на хората, което етническият герой трябва да победи, за да спаси общността. Превръщането на тези опасни хтонични същества в „очарователни и грижовни“ помагачки на юнака, е една от най-сериозните трансформации, която си позволява Ботев по отношение на заварения митологичен образ на света, целяща да пренареди цялостната система от представи, вярвания и ценности на българина. Но на този въпрос ще се спрем изчерпателно в другите части от изложението. За момента е важно да установим, че функцията на самодивите в текста на „Хаджи Димитър“ е твърде далече от тази в обичайния баладен контекст.

И тъй като функцията на основните мотиви и сюжети, за които се твърди, че са носители на баладност в творбата на Христо Ботев е много различна от функцията им в традиционната фолклорна и в романтичната литературна балада, би било редно да се запитаме дали в такъв случай имаме основание да причисляваме „Хаджи Димитър“ към баладите, въпреки присъствието на тези характерни фантастично-митологични същества и образи? Моят отговор в случая е – по-скоро не.

Твърдото убеждение, че „Хаджи Димитър“ е балада, при това чрез странна логическа контаминация (тя е образцово произведение на българската литература, следователно е и образцова балада), обявена за представителен образец на жанра, води до също така странно телеологично преработване на самата теория на баладата – някои автори, като например Н. Николов³³ и К. Протохристова³⁴ се опитват да опишат бала-

³² Минков, Цветан. *Народни балади. Избрал и подредил Цветан Минков.* София, 1937 г., стр. 9.

³³ Николов, Никола. *Българската балада.* София, 1972 г.

³⁴ Протохристова, Клео. Баладата в литературата на Българското възраждане и „Хаджи Димитър“. В: Протохристова, Клео. *Несъвършени изречения.* Пловдив, 1990, стр. 17–42.

дата като жанр, изхождайки от особеностите на Ботевата творба. По този начин още по-силно се укрепва убеждението, че „Хаджи Димитър“ е не просто балада, а и „образцова балада“, така както „Едип цар“ според Аристотел е образцова трагедия.

Всички аргументи, които изложихме, в някакъв смисъл разколебават това твърдо убеждение. И все пак си остава въпросът: а към кой жанр е най-правилно да причислим „Хаджи Димитър“? И въпросът е съвсем правомерен, защото, независимо от романтичния стремеж „всяка творба – свой жанр“, характерен, безспорно, и за Ботев, няма как един текст да влезе в художествената комуникация, без да бъде отнесен към някоя жанрова парадигма. Самата природа на комуникацията и то не само на художествената, изисква това. В този случай най-полезно ще бъде да се опита да поставим всички аспекти на Ботевото произведение в съпоставка с жанровите парадигми на трите жанра, които най-често се споменават във връзка с него – одата, баладата и юнашкия епос. За по-голяма прегледност ще прибегнем отново към модела на Яус, съпоставяйки различните жанрови парадигми с помощта на таблици.

I. Комуникативен статус.

Белег за сравнение	Ода	Балада	Юнашки епос	„Хаджи Димитър“
Кой говори на равнището на текста?	Владелец на нравствената норма на общността	Анонимен свидетел	Епически певец, който се скрива зад сюжета, сякаш случката сама се разказва, като само от време на време изразява емоции („музо, възпей оня гибелен гняв...“)	Говорител от типа „всезнаещ разказвач“, който знае какво се говори сред общността и в същото време е в състояние да ѝ покаже с непосредствен образ, че героят наистина е жив. В повечето случаи не се намесва в действието, но си позволява да изразява емоции – „пейте, робини“, „но млъкни, сърце“

Белег за сравнение	Ода	Балада	Юнашки епос	„Хаджи Димитър“
Кой говори в реалната художествена комуникация?	Специални одически поети или хорове, poeta laeurgatis, ретори или „площадни“ поети	При фолклорната – жени При полуфолклорната – професионални певци, панаирджии, santastorie, баладни певци, които пеят срещу възнаграждение и репертоарът им включва разнообразни мелодраматични песни	Аед, рапсод, жонгльор, певец на билини – възрастни мъже, които общността е признала за изразители на своята памет; често изобразявани като слепци, затворили очи за повседневното и обърнали поглед към същественото	Съществуват два варианта: Анонимен – пее се от всеки, и по този начин по силата на пеенето като символно действие обединява общността в един общ „хор“, с единство на място и време. В този случай говорещият в текста и пещият в реалната комуникация съвпадат. Персонален – пее се, чете се, или се рецитира със съзнанието, че текстът принадлежи на Ботев – легендаризиран поет-революционер, т.е. фигура подобна на „дружинния певец“

Белег за сравнение	Ода	Балада	Юнашки епос	„Хаджи Димитър“
На кого се говори на равнището на текста?	Идеална общност, за която възпяваните добродетели са издигнати в основополагащ морален принцип	Говори се на общност от състрадаващи и вярващи; Специални формули за уверение в истинността на разказа „това е истинската история на...“	На цялата общност, която слуша, макар и да познава сюжета; епически формули в уверение на истината, съучастие в съдбата на героя, епическото предрешава не на събитията създава емоционално единство между говорещия и публиката	На цялата общност, като ясно се усеща емоционалното единство между говорещия и публиката, особено в началото, където изразът „жив е той, жив е!“ се осъзнава като реплика към общността, която е обзета от възбуда и нетърпение да разбере дали наистина слухът е верен. Разказът, който следва, потвърждава слуха и го удостоверява
На кого се говори в реалната художествена комуникация?	На избрана публика, допустимата в специалното символично пространство – общност от съмишленици	На събралите се на пазарния площад, на седянката или при друга делнична ситуация, изискваща скупчването на много хора	Събралите се на определен празник – в повечето случаи цялата затворена общност на селото.	В два варианта: Анонимен – при анонимното пеене всеки отделен изпълнител се слива като глас и емоция с „хора“ на общността и по този начин тя говори сама на себе си. Персонален – в този вариант общността се осъзнава като слушател (читател) на словото на „дружинния певец“, комуто е признато правото да говори от нейно име

Белег за сравнение	Ода	Балада	Юнашки епос	„Хаджи Димитър“
Modus dicendi	Декламация или четене Строга стихова организация, сти-гаща до канонизиране на определена стро-фична орга-низация (одическа строфа)	Пеене на прости мело-дии в акомпанимент на инструмент, способен да възпроиз-вежда сла-достни звуци (в нормалния случай – духов инструмент) Обикновено осмосричник 4+4 или 5+3	Пеене, в акомпани-мент на утвърден епически инструмент – гусла, кобза и др. под. (т.е. струнен инструмент); Десето-сричник 6+4 или 5+5	Основен ва-риант – пее-не индиви-дуално или в хор с ясно из-разена симво-лика на пее-не-то: единство на глас и хор и времезадър-жащ конти-нуитет, неза-висимо дали е анонимно или персонално Допълнителен вариант – индивидуално четене на писмен текст. Инсцениран дискурс на символично пее-не, докол-кото в текста са заложени достатъчно опорни точки, за да възник-не такъв фикционален дискурс. Десетосрич-ник 5+5

Белег за сравнение	Ода	Балада	Юнашки епос	„Хаджи Димитър“
Стилистично ниво	Висок реторичен стил, пронизан с езикови фигури и тропи, внимателно ритмизиран и подреден	Нисък стил, спонтанен и безизкусен език, образите са плакатно обобщени, за да събуждат силни емоции	Висок героичен стил от епическа дистанция; епическото предрешаване на събитието реализира патоса на напрежението „как“	Висок героичен стил, в който се съчетават одическо-реторични и епическо-песенни елементи

II. Подсмислов свят.

Белег за сравнение	Ода	Балада	Юнашки епос	„Хаджи Димитър“
Пространство на равнището на текста?	Схематично обобщени символични пространства, където се случват събития, утвърждаващи добродетелите на героя (Термопили, Шипка)	Светът като място на дебнещи заплахи и трагически игри на съдбата; понякога митологично обобщено като пространство на фатума; свързано е с хтоничните пространства	Отделни символични образи на външния свят обграждат описанието на героичните дела, те биват диференцирани чрез символични жестове и подсилени чрез типологични взаимоотношения	Два ярко изразени символични образа на външния свят: Балкана и полето, изграждащи ценностната амплитуда между робството и свободата

Белег за сравнение	Ода	Балада	Юнашки епос	„Хаджи Димитър“
Пространство на равнището на реалната художествена комуникация?	Специално символично пространство – одейон, тържествена дворцова зала, литературен салон, празничен площад	Делнично пространство – хоро, пазар, панаир, седянка	Празнично пространство – събори, сватби, на които общността се събира цяла и обединена	Празнично пространство – тържествени зали, площади или по-камерни пространства, осъзнавани символично като цялото национално пространство. При варианта индивидуално четене това осъзнаване на националното пространство се извършва на фикционално равнище
Време на равнището на текста?	Обобщено одическо или символично време, в което са се случили събития, утвърждаващи нравствената норма	Екстремно време на съдбовни трагични събития; свързано е с периоди, в които хаосът взема връх – нощ, „мръсни дни“, преход от едно устойчиво време към друго	Идеално героично време (миналото такова, каквото трябва да бъде)	Два варианта: <i>Анонимен</i> – символичното и циклично <i>сега и тук</i> на разговора между общността и певеца, героят е жив „сега“, само че е „там“ на Балкана, докато ние сме „тук“, в полето <i>Персонален</i> – когато словото се осъзнава като присъщо на „дружинния певец“, времето, в което протичат събитията, е циклично и безкрайно повтарящо се, но в същото време е отделено с епическа дистанция

Белег за сравнение	Ода	Балада	Юнашки епос	„Хаджи Димитър“
Време на равнището на реалната художествена комуникация?	Време, в което се събира общността от съмишленици, специално отделено за високи естетически и моралноутвърждаващи дейности	Време – пролука в обичайния трудово-ригуален ритъм, когато може да се насочи вниманието към необичайни събития	Специално празнично време на пълно откъсване от всекидневието	Специално празнично време на пълно откъсване от всекидневието или специално време, посветено на естетически преживявания
Основен модел на действието	Събития или размисли, прославящи определен морален принцип; сравнително затворен кръг от теми и мотиви – прослава на бога, на отечеството, на житейската мъдрост, на природата; смъртта, ако я има, е саможертвена, в името на върховен принцип и е патетически възхвалена	Разказ за намесата на Съдбата в нормалния живот на хората – често завършващ трагично с неочаквана и ужасна смърт, заради нарушаване на установения ред, обикновено родовия, и последвалото от това наказание.	Епическо действие, често прерастващо в двубой с хтонични чудовища или с етнически врагове. Действието е обединено около отнасящо се до световния ред събитие; героят представлява своята общност; смъртта, ако я има, е героична и дори в нея героят побеждава.	Съпротивлявайки се на смъртта, героят побеждава, променяйки привичния ред, и създава нов – редът на националната свобода.

Белег за сравнение	Ода	Балада	Юнашки епос	„Хаджи Димитър“
Действащи лица	Образцов герой, въплъщаващ в себе си утвърждаваната действена добродетел или морален принцип, тази добродетел му дава сили да извършва чудеса, да претърпи мъченичества или да жертва себе си в името на някакъв висш принцип	Герои-функции: <i>Основен герой</i> – хора, които обикновено незаслужено попадат под ударите на съдбата, често пъти тяхната младост и невинност е предпоставка за умиление – нещастни влюбени, млада девойка или невеста, членове на семейна общност, в която протича съдбовна колизия; или герои, съзнателно избрали необичайна съдба – разбойници, хайдути. <i>Герои-противници</i> – различни преснонификации на хтоничните сили или на силите на злата съдба. <i>Наказващи герои</i> – различни персонафикации на реда (митологични и реални)	Цар или герой (юнак), обкръжен от своята свита и от митични същества; нерядко се явява във формата на културен герой; епическият противник възпроизвежда същата йерархия	Национален герой, уподобен на митологичните културни герои посредници, поставен в центъра на събитие, обединяващо световния ред. В дадения случай героят стои в центъра на шест основни опозиции, които разрешава чрез обединителната си функция: Земята и небето; Денят и нощта; Животът и смъртта; Човекът и природата; Балканът и полето; Митологията и историята. Обкръжен е от митологични същества – Слънцето, луната, звездите, вятърът, вълк – основното митологично животно на прабългарите, орел (орлица) – основен индоевропейски символ на царската власт, сокол – символ на мъжката (оплодителната) сила, а по-късно и на рикарската доблест (юнашка птица); Дори митологични същества и пространства като самодивите и нощта, които често се използват в баладата, тук добиват свършено различна функция – самодивите са приятелски, а не враждебни същества, а нощта е не време на хтоноса и хаоса, а помощник на юнака, спасяващ го от лъчите на сърдитото слънце. Спрялото и сърдито слънце символизира кризата на световния ред, доколкото именно слънцето е основният носител на реда.

Белег за сравнение	Ода	Балада	Юнашки епос	„Хаджи Димитър“
Послание (отговор на...)	Кои ценности са достойни за възхвала и подражание	Как Съдбата си играе с живота на човека, лишен от опора на своята общност, най-често родовата	Как „нашият“ герой побежда враговете на общността, как героят успява да фокусира цялото световно устройство	Как героят успява да обнови цялостния световен ред, поставяйки го на нова ценностна основа
Смислова област	Патос и възхвала на образцовия герой или на утвърждавания морален принцип Има тържествени (пиндарически) оди, нравоучителни (хорациевски) оди	Човекът сред плащците тайни на Битието или човекът, нарушаващ установените правила, за което съдбата го наказва	Епическа широта, липса както на ясно начало, така и на завършен край	Отворено начало и отворен финал

III. Отношение към традицията

Белег за сравнение	Ода	Балада	Юнашки епос	„Хаджи Димитър“
Диахронно отношение към традицията	Корени се в древните дитирамби, както и в света на героическите или религиозните легенди	Корени се в древните митове за съдбата, но се проявява в периоди, в които се разпадат привичните устои на света – европейската балада получава разцвет в периода на разпадане на стария патриархален ред и първите наченки на модерността, когато човек изведнъж се оказва сам сред плащцата неизвестност на Битието	Корени се в героичната митология, а по-късно прераства в епопея	Корени се в: – митологичните представи за световния ред; – героичната митология и митологията на културните герои; – юнашкия епос; – донякъде в хайдушките песни, но извън техния баладичен аспект

Белег за сравнение	Ода	Балада	Юнашки епос	„Хаджи Димитър“
Синхронно отношение към традицията	Противопоставя се на елегията, която възприема трагически смъртта на героя, и на делничното възприятие на изобразяваните събития	В славянските страни често влиза в състава на жанра „поема“, съчетавайки баладни и епически мотиви („Изворът на Белоногата“, „Хайдути“)	Срещу битовизирания исторически разказ	Срещу баладичния тип поема; Срещу документалния разказ за исторически събития

IV. Място в живота

Белег за сравнение	Ода	Балада	Юнашки епос	„Хаджи Димитър“
Modus resepiendi	Адмиративна идентификация с образцовия герой или утвърждаван принцип, тържествено и патетично възвисяване на чувствата	Слушателят възприема с умиление и потрес описаните трагични ходове на съдбата, често идентифицирайки се с нещастната жертва, и по този начин се пропива с идеята за непредсказуемостта на Битието, но и в същото време утвърждава обичайните норми на живота – преди всичко родовите	Претендира за историческа достоверност и съхраняване на минали деяния за вечен спомен; субстратът е свързан с определено място или с известно от историята име; слушателите се вживяват в описваните събития, утвърждаващи силата на общността, идентифицират се с героя, когото възприемат като възплъщение на своята общност и по този начин се зареждат с гордост и самочувствие	Създава нова ценностна нагласа у общността за възприемане на световния ред (създава нов световен ред), съхранява паметта и създава славата на героя за вечни времена, фактическият субстрат на сюжета е свързан с конкретна историческа личност, конкретно място и историческо събитие, които в резултат на художествената обработка се префункционализират в национални символи. Слушателите се идентифицират с героя (особено при анонимното песенно изпълнение), възприемат го като изразител на своята общност и по този начин се зареждат с гордост и самочувствие

Белег за сравнение	Ода	Балада	Юнашки епос	„Хаджи Димитър“
Култивирани образци на поведение	Подтиква към подражание на образцовото поведение (imitatio) или към безусловно приемане и следване на утвърждавания нравствен принцип или ценност	Морализаторски жанр с превантивен характер. Баладният сюжет сякаш казва: Не прави ето това! Ако го направиш, ще бъдеш наказан! Възмездието няма да те отmine! Романтическата балада поощрява индивидуалната изява, независимо от трагичните последствия, до които може да доведе нарушаването на статуквото	Героична идеалност, която изключва неизбежен трагизъм и разтоварващ комизъм и чрез полярността между възхищението и умиления имплицира достойна за подражание етика на поведението	Героична идеалност, която сменя трагизма на смъртта и чрез възхищението и идентификацията имплицира достойна за подражание етика на поведението
Обществена (идеологическа) функция	Разпространение и утвърждаване на ценности, важни за общността, изграждане на общностен пантеон на героите или на символични пространства – отечеството, природата (Отечеството любезно, как хубаво си ти)	<i>При фолклорната балада:</i> Внушаване сред общността на идеята за непредсказуемостта и враждебността на Битието, което чрез игрите на съдбата се разглежда с живота на отделния човек, за когото единствената защита може да бъде само общността и нейните утвърдени правила <i>При романтичната литературна балада:</i> Култивиране на едно нерационалистично, а чувствено и освободено от строгите реторически правила възприятие на света с неговата непредсказуемост и трагичност, както в същото време се поощрява индивидуалната изява и поривът към свобода	Първична форма на исторически разказ, в която националната история се транспонира в едно идеално героическо време и която се превръща в епично-митична система за обяснение на света	Първична форма на исторически разказ, в която националната история се транспонира в едно идеално героическо време и която се превръща в епично-митична система за обяснение на света

След това пълно описание-съпоставка на различните аспекти, формиращи жанровата парадигма на „Хаджи Димитър“ следва да обобщим получените резултати.

Най-напред прави впечатление, че почти по никой от белезите на сравнение „Хаджи Димитър“ не съвпада с баладата – нито в комуникативен план, нито при характеристиката на подсмисловия свят, нито при отношението към традицията (синхронна и диахронна), нито пък по своята идеологическа функция.

Второто, съвсем лесно проверимо впечатление е, че в цялата последна таблица, описваща мястото на жанра в живота – рецептивен модус, култивирани модели на поведение и идеологическа функция – имаме почти пълно съвпадение между характеристиките на юнашкия епос (предимно на онези песни, в които се разработват космогонични сюжети) и на „Хаджи Димитър“. Това може да означава само едно – в последните сто и четиридесет години именно „Хаджи Димитър“ изпълнява ролята на основен космогоничен център на българския национален образ на света (Михаил Неделчев го нарече център на българския национален митопоетически текст), както и основен образец за култивиране на национално самочувствие, модели за поведение и обяснение на света.

Подчертана близост между юнашкия епос и „Хаджи Димитър“ наблюдаваме и при отношението на жанровите парадигми към традицията – диахронна и синхронна. И двете парадигми водят началата си от героическата митология и митологията на културните герои, като „Хаджи Димитър“ експлицира и връзка с хайдушките песни, но в онзи техен дял, който съвпада тематично и функционално с юнашкия епос (представлява актуализиран за нуждите и реалиите на времето негов вариант). Впрочем имаме доказателство, че Ботев разглежда хайдушките песни именно в този аспект – в „Наместо програма“ той говори за емиграцията като пряк наследник на „класическия ни хайдутин“, и като доказателство призовава да се вникне в смисъла на „нашия хайдушки епос“^{35 36}. И при отношението към синхронно съществуващите конкурентни жанрове наблюдаваме същата близост – и юнашкият епос, и „Хаджи Димитър“ се изграждат като опозиция на битовизирания исторически разказ, както и на баладния образ на света като поле за предизвикателства на съдбата.

С други думи, можем уверено да кажем, че в полето на отношенията между художествено произведение и обществените парадигми и функции, „Хаджи Димитър“ проявява характерните белези на юнашкия епос и по-точно на онзи негов дял, който повестува за подвизите на културните герои с космогонична функция. И изпълнява подобни функции, актуализирани и съобразени с нуждите и реалиите на националната идеология. Проблемът е, че реализира тези свои функции по начин, който в редица аспекти се различава от класическия епически модел.

³⁵ Ботев, Христо. Съчинения в 2 тома, т. 2. София 1971 г. изд. „Български писател“ стр. 35.

³⁶ Бахтин, М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. Москва, 1975 г.

Това личи от съпоставките както на комуникативните статуси, така и на характеристиките на подсмисловия свят. И в двата плана наблюдаваме ясно откритими трансформации на традиционния епически модел. Нека започнем от „съдържателния“ пласт – организацията на подсмисловия свят.

По отношение на пространството – изобразеното в творбата пространство и пространството на художествената комуникация – имаме пълно съвпадение между устойчивия епически модел и „Хаджи Димитър“. И в двата случая действието протича в специфично символично пространство, описващо обкръжаващия свят по-скоро в плана на ценностните опозиции, отколкото в реалистичен план – Балканът и полето, земята и небето, „тук“ (в робството) и „там“ (в пространството на героичния подвиг, пространството на свободата). Това съвпадение обаче не се отнася за времето и то основно за изобразеното време (времето на художествената комуникация съвпада с устойчивия епически модел). За разлика от идеалното минало, такова каквото е било, когато се е създавал световният ред или във великото време на общността, когато се е отвоювало нейното място под слънцето, характерно за епическата песен, в „Хаджи Димитър“ имаме едно сложно сегашно време. От една страна това е актуалното сегашно – героят е жив „сега“, в момента на говоренето и говорещият се опитва чрез своя разказ да убеди общността в това свое твърдение. От друга страна обаче както развитието на лирическия сюжет, така и използваните глаголни форми, ни показват едно повтарящо се циклично време, в което сегашността е функция на повторителността и протяжността. На какво се дължи тази много сериозна разлика?

Най-вероятният отговор би могъл да е, че чрез „Хаджи Димитър“ Ботев се стреми да трансформира заварения световен ред и устойчива ценностна система. При епоса основната функция на творбата е да помогне за съхраняването на общността чрез запазване на нейния устойчив фундамент, завещан от предците, живели и извършвали героични подвизи в специалното велико време, (прословутото „окончателно свършено време“ на М. Бахтин). Пренасяйки времето в сегашността, още повече пък циклична и повтаряема, „Хаджи Димитър“ заявява, че „великото време“ на общността не е „тогава“, а „сега“, с което дава възможност да се трансформира целият световен ред, да се изгради нова ценностна система, обновявайки по този начин и самия характер на общността.

В тази трансформация се отразява и основната функция на културния герой – да бъде посредник между трансцедентното и актуалното, между митологичното (устойчивото, абсолютното време) и историята (реално измеримото изменчиво време). Същата функция на посредник той изпълнява и по отношение на земята и небето, деня и нощта, Балкана и полето, животът и смъртта, човекът и природата, т.е. по същество на всички основни митологични опозиции. Затова и героят извършва не някакъв еднократен героичен подвиг, а по-скоро един траен космогоничен акт. В това отношение той доразвива устойчивата епическа матрица, придавайки на героя много по-мощна функция, макар и по прин-

цип да не излиза извън утвърдения модел за епически герой, а по-скоро го представя в една от възможните му амплитудни ипостазии.

Същото се отнася и до основния модел на действието. Вместо обичайната епическа „жеста“ – подвиг, деяние, действието в „Хаджи Димитър“ показва как героят, съпротивлявайки се на смъртта, побеждава, променяйки привичния ред, и създава нов – редът на националната свобода. И тук също не се прекрачва извън границите на устойчивия епически модел, но се показва едно негово крайно състояние.

По отношение на посланието и на основната смислова област моделът на „Хаджи Димитър“ напълно съответства на класическия епически модел. Особено важно е това с оглед на принципната отвореност на творбата към предходното и следходното. Ударното начало „Жив е той, жив е!“ изисква от слушателя/читателя да актуализира в съзнанието си събитията, принципно стоящи извън рамките на текста – да знае историята на четата, да е наясно с нейния поход и с фаталната битка, в която героят е смъртно ранен, да е чувал слуховете, че той е жив на върха на планината, да знае кой е Караджата (появяващ се във втората част на произведението). С други думи, да възприема творбата като част от един много по-протяжен и по-мощен сюжет, отколкото е конкретният лирически сюжет, изобразен в текста. Същото се отнася и за финала – там ние оставяме героя в едно устойчиво циклично състояние, което се повтаря и ще се повтаря до безкрайност. И в същото време, парадоксално, нито времето, нито смисловата област прекрачват границите на епическата дистанция – те си остават в трансцедентността и не навлизат в границите на нашата „нормалност“.

Много интересни са и трансформациите в комуникативния статус на текста. На мястото на скрития зад действието анонимен епически певец в „Хаджи Димитър“ се появява вариант на всезнаещия разказвач, който спокойно прекрачва границите на актуалното време и на дистанцираното епическо време. Един похват, който е характерен много повече за модерната индивидуална литература, отколкото за традиционното епическо повествование. Същото се отнася и до битуването на текста. На мястото на традиционното епическо пеене при „Хаджи Димитър“ сме свидетели на множество варианти, всеки от които е напълно възможен – от анонимното общностно пеене, в което гласът на общността и гласът на индивидуалния изпълнител съвпадат напълно, през персонализираното пеене на „дружинния певец“ („поета-революционер“), пазител на паметта и творец на славата, до също така анонимното битие на читателя на писмен текст, фикционално пресъздаващ символичния акт на епическото пеене.

Всички тези съвпадения и трансформации говорят за появата на един специфичен модерен вариант на традиционната епическа песен, която, от една страна, съхранява напълно своите социални функции, и в същото време – от друга – ги реализира по непознат до момента начин, трансформирайки не само обичайните начини за поддържане устойчивостта на общността към създаване на един нов световен ред, но и обичайните похвати на епическото повествование, давайки възможност на словото да

се пренесе в сферата на фикционалността, където обичайният епически модел получава символични и смислови измерения, т.е. по принцип авторът започва да борави с него. Този факт е забелязан от редица изследователи на Ботевото творчество и по принцип не е нов. Новото в случая се отнася до осъзнаването на жанровия модел на творбата – тя трябва да се отнася не към баладата, а към един своеобразен, модернизиран и трансформиран вариант на класическата епическа юнашка песен в нейния литературен, т.е. фикционален вариант. При това, парадоксално, в определени случаи творбата продължава да функционира и в рамките на традиционния юнашки епос – това се отнася най-вече за онези случаи, когато текстът функционира като песен. Впрочем дори тези, които използват названието „балада“, осъзнават тази епическа функция на творбата. Оттук и непрекъснато се отнасяне на „баладичното“ в „Хаджи Димитър“ към сферата на високите смислови и ценностни пространства, поставяне на баладата в синонимни редове с одата, с мита, с героичния епос. Нещо, което, както вече се уверихме, е неприемливо с оглед на устойчивия баладен модел.

В жанрово отношение „Хаджи Димитър“ е най-яркото проявление на парадоксалното съжителство на архаичния и модерния индивидуално творчески художествен модел в Ботевата поезия. От една страна, като социална функция, творбата изпълнява и до ден днешен социалните функции на традиционния епос, а дори и на митологичните представи за света. От друга страна, изтъкнатите трансформации на традиционния епически модел позволяват на творбата да живее пълноценно и в рамките на фикционалния художествен дискурс, в който характерните епически похвати се използват като смислообразуващ материал, формиращ дълбоките смислови йерархии на текста. От една страна, творбата следва стриктно заварените матрици, а от друга – представлява ярка манифестация на индивидуалното слово да борави с различни градивни елементи, изграждайки един нов и напълно уникален смисъл, т.е. по принцип реализирайки романтичния стремеж за пълна освободеност от жанровите канони и пълна субективност на гласа. Но истинската дълбочина на въздействието се получава именно от едновременното действие на двата принципа, тяхното наслагване, взаимно допълване и обогатяване. Особено като се има предвид факта, че творбата и до ден днешен изпълнява функцията на митопорождащия героичен епос. Едно парадоксално, но в никакъв случай не непознато за модерността явление – в нея някои от древните културни механизми като мита, легендата, приказката и др. под. продължават да функционират по абсолютно същия начин, по който са функционирали и преди хиляди години. Дори и основните им символични образи са същите. Но това вече е друга тема.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Списание „Родина“ (кн. 2–3 от 1908 г) помества мистификация на пълния текст на поемата „Хайдути“, придружена със следната бележка:

Ботев е обичал страстно своето отечество. Като човек с поетична душа обожавал хубостите на българската природа. Той е бил привързан към своя народ, проникнат е бил с дълбоко съзнание на народната любов към свободата. Поемата „Хайдути“ издава твърде силно това чувство. Няма данни коя година е съчинена тая поема; но това положително се знае, че Ботев я е знаел науст и често я декламирал пред свои приятели. З. Стоянов дава следните подробности за „Хайдути“ в своята сбирка на Ботевите стихотворения – според уверенията на С. Стамболов, другар и съжител дълго време на Ботева, тая поема била още много дълга, обемала цяла една епоха чак до революционния период. Много пъти той слушал от нейния автор да я декламира, много пъти го молил да седне да я напише, но той все отлагал. Стамболов помни някои отделни думи и съдържанието. Продължението било, че Чавдар ходил на „широка“ Русия да се учи, изучил се на книга и се върнал в селото си. Като видял как биели и мъчили „сюрмаща“ турци и чорбаджии, той припнал и казал майци си, защо го е тя пратила да учи „книга“, а не го е оставила да стане хайдутин? После това той събрал страшна дружина, издигнал кървав байрак, отишел да пази „сюрмаща“, а изедниците на кол поби-вал. Името му се прочуло по девет каази и в дванадесет кадилъка му се пеяла песента“. – В „Дума“ (г. 1, бр. 3) след поместената за пръв път първа част на „Хайдути“, Ботев сам поставил *следва*. Тая част що Ботев написал доде бил жив, свършва с тия стихове:

Рипна ми Чавдар от радост,
че при татка си ще иде,
страшни хайдути да види
на хайдушкото сборище;
а майка една-жалостна,
дете си мило прегърна
и... пак зариде, заплака!...

Както съобщихме в 1 брой остатъка от поемата „Хайдути“ е довършен сега посредством медиум. Ето писмото, с което участвалите в сеансите лица, я изпращат за публикуване в „Вечерна Поща“ (Шангова):

„Недавна ние, които се интересуваме от тайните явления известни под името на „Спиритизъм“, се събрахме една вечер в с. Княжево и между другото, повикахме духът на безсмъртния поет и патриот Христо Ботев, ако е възможно да напише недовършената своя песен „Хайдути“. За наше щастие, духът на тоя наш великан ни изненада с появяването си и чрез ръката на един от нас

(Д. Т-в) написа следуюцето продължение на своята песен „Хайдути“. Целия този труд се свърши на два пъти – два сеанса: единия на 16/11 н.г. в събота от 9–11 часа вечерта, а другия на следующия ден – неделя, от 2–3 часа след обяд.

Като ви поднасяме това чудно явление от тъй наречените чудеса на Спиритизма, молиме Ви, поднесете го на почитаемата публика за да се увери, че Хр. Ботев наистина живее...

Като Ви благодарим предварително, Господине редакторе, поднасяме Ви нашите почитания“.

с. Княжево, 1907 г.

С. Д-ов, Д. Т-ов, Т. Гев, и П. Ш-ва.

Какво да съдим от изразите в писмото: „известни под името на „Спиритизъм“ (вместо: които изучават спириритите) „повикахме духът на... Христо Ботев, ако е възможно... (вместо: и го помолихме, ако е възможно...) „Като ви поднасяме това чудно явление“... „молиме Ви, поднесете го на почитаемата публика... (вместо: като Ви съобщаваме за това явление, молим Ви да публикувате поемата...). Личи, че хората, що са участвали в сеанса, не владеят литературно езика, условие, необходимо при писане най-вече на стихове. Това силно говори в полза на вероятността, че духът на Ботев е писал свършека на поемата. Забелязва се единство в идеята и плана. Досежно думите: *кървав байрак* и *дванадесет кадилъка*, които си спомнял Стамболов, – в свършека на поемата стоят *червен байрак* и *от девет града в десети*. Навярно грешката е у Стамболова: думите *дванадесет кадилъка* не могат поне ударение еднакво с онова в „Я надуй дядо кавала“, – първият стих на поемата.

Прочее, оставяме просветените читатели свободни, да съдят сами върху възможността на подобен факт. Ние лично сме убедени, че лицето, чрез което се довърши поемата, като не е проявило до сега поетични борби, не може да съчини с такава последовност и единство този свършек. За нас поемата „Хайдути“, както е довършена, съставлява цялост. А тая е силната страна на факта.

ХАЙДУТИ Баща и син

Я надуй, дядо, кавала,
след теб да викна – запея
песни юнашки, хайдушки,
песни за вехти войводи –
за Чавдар страшен хайдутин,
за Чавдар вехта войвода –
синът на Петка Страшника!
Да чуят моми и момци
по сборове и по седенки;
юнаци по планините,
и мъже в хладни механи:
какви е деца раждала,
раждала, ражда и сега
българка майка юнашка;
какви е момци хранила,
хранила, храни и днеска
нашата земя хубава!
Ах, че мен, дядо, додея
любовни песни да слушам,
а сам за тегло да пея,
за тегло, дядо, сюрмашко,
и за свойте си кахъри,
кахъри, черни ядове!
Тъжно ми й, дядо, жално ми й,
ала засвири – не бой се, –
аз нося сърце юнашко,
глас имам меден загорски,
та ‘ко ме никой не чуе,
песента ще се пронесе
по гори и по долища –
горите ще я поемат,
долища ще я повторят,
и тъгата ми ще мине,
тъгата, дядо, от сърце!
Пък който иска, та тегли –
тежко му нима ще кажа?
Юнакът тегло не търпи –
ала съм думал и думам:
Блазе му, който умее
за чест и воля да мъсти –
доброму добро да прави,
лошия с ножа по глава, –
пък ще си викна песента!

I.

Кой не знай Чавдар войвода,
кой не е слушал за него?
Чорбаджия ли изедник,
или турските сердари?
Овчар ли по планината,
или пък клети сюрмаси!
Водил бе Чавдар дружина
тъкмо до два̀сет години,
и страшен беше хайдутин,
за чорбаджии и турци;
ала за клети сюрмаси
крило бе Чавдар войвода!
Затуй му пее песента
на Странджа-баир гората,
на Ирин-Пирин тревата;
меден им кавал приглаша
от Цариграда до Сръбско,
и с ясен ми глас жътварка
от Бяло море до Дунав –
по румелийски полета...
Един бе Чавдар войвода –
един на баща и майка,
един на вярна дружина;
мъничък майка остави,
глупав от татка отдели,
без сестра Чавдар, без братец,
ни нийде някой роднина –
един сал вуйка изедник
и деветмина дружина!...
Хлапак дванайсетгодишен,
овчар го даде майка му,
по чужди врата да ходи,
на чужд хляб да се научи;
но стоя Чавдар, що стоя –
стоял ми й от ден до пладня!
И какво да ми спечели?
Голям армаган на майка –
тез тежки думи отровни:
„Що ме си, майко, продала
на чуждо село аргатин:
овци и кози да паса,
да ми се смеят хората
и да ми думат в очите:
да имам баща войвода

над толкоз мина дружина,
три кази да е наплашил,
да владей Стара планина,
а аз при вуйча да седя –
при тоз сюрмашки изедник!
Копилето му да бавя;
час по час да ме нахоква,
че съм се и аз увълчил,
че човек няма да стана,
а ще да гния в тъмница,
и ще ми капнат месата
на Кара-баир на кола!...
Проклет бил човек вуйка ми!
Проклет е, майко – казвам ти, –
не ща при него да седя,
копилето му да бавя
и крастите да му завръщам.
Яли ги свраки и псета! –
При татка искам да ида,
при татка в Стара планина;
татко ми да ме научи
на к'ъвто иска занаят.“
Зави се майка, замая –
камък и падна на сърце;
гледа си в очи Чавдара,
във очи черни, големи,
глади му глава къдрава
и ръда клета, та плаче.
Чавдар я плахо изгледа,
и с сълзи и той на очи,
майка си бърже попита:
„Каж ми, мале, що плачеш?
Да не са татка хванали,
хванали или убили,
та ти си, мале, остала
сирота, гладна и жадна?“...
Прегърна майка Чавдара,
в очи го черни целуна,
въздъхна, та му продума:
„За тебе плача, Чавдаре,
за тебе, дете хубаво,
писано още шарено:
ти ми си, синко, едничък,
едничък още мъничък,
а лоши думи хортуваш; –
как ще те майка прежали,

да идеш, синко, с татка си,
хайдутин като ще станеш!
Татко ти ѝ снощи доходял,
за тебе, синко, да пита, –
много ме ѝ съдил и хокал,
що съм те, синко, пратила
при вуйча ти, а не при него –
да види и той, че има
хубаво дете юначе;
далеч ли да го проводи,
на книга да се изучи,
или хайдутин направи,
по планината да ходи.
Триста ѝ заръци заръчал,
в неделя да те провоя
на хайдушкото сборище...
Ще идеш, синко, Чавдаре,
едничко чедо на майка!
Ще идеш утре при него;
ала те клетва заклинам,
ако ти ѝ мила майка ти,
да плачеш, синко, да искаш,
с дружина да те не води,
а да те далеч проводи,
на книга да се изучиш –
майци си писма да пишеш,
кога на гурбет отидеш...“
Рипна ми Чавдар от радост,
че при татка си ще иде,
страшни хайдутин да види
на хайдушкото сборище;
а майка ядна-жалостна,
дете си мило прегърна
и... пак зариде, заплака!...

Зарони сълзи, завайка:
„Синко Чавдаре, Чавдаре,
от где се найде тоз час,
когато ти се намери
да гледаш турски золуми
да гледаш всичко опаки,
бащини грешки да плащаш
майчини клетви да търпиш.
Я иди синко, Чавдаре,
при твоя баща войвода,
тамо във Стара-планина –

и да се нему прикажеш,
че ти си чедо бащино,
бащино още майчино;
да му се синко прикажеш,
и от мен да го поздравиш
и от моите роднини;
кажи му синко Чавдаре,
че турци колят и бесят,
че са проклети тирани:
не дават пиле да хвръкне
по тия наши балкани.
Кажу му още, че искаш,
В равна Русия да идеш,
даскалска книга да учиш,
ситно ми писмо низано,
учење мило хубаво –
прокопсан челяк да станеш,
та нази стари зарадваш“.

Послуша Чавдар майка си,
дясна ѝ ръка цалуна,
че тръгна Чавдар отиде,
горе в балкана послезе
при своя баща войвода.
Кога го видя баща му
извика силно из гърло:
„Чавдаре, пиле галено,
Чавдаре, момче хубаво,
какво ми търсява търсиш –
грижи ли тежки да махнеш
ил си късмета ти търсиш;
ако си късмета търсиш,
тук го, Чавдаре, не търси –
по тез буки високи,
по тез дерета дълбоки.
Я си остави мерака
с мене занаят да гониш
я иди синко в Русия
дълбока книга да учиш,
прокопсан челяк да станеш“.

Послуша Чавдар баща си,
напусна земя плачевна,
(премина Дунав засмени)
стигна в Русия широка,
право в Одеса богата,

ситно ми писмо да учи.
Учил е Чавдар и учил
цели ми осем години,
изучил всичко на пръси
и пак се назад повърнал,
пристигнал учен, па чутен,
даскал народен да става.
Нали е Чавдар българин,
българско мляко той сукал,
не може Чавдар да гледа,
как турчин кръвник да вилней,
как паша турчин да граби,
сюрмашки котли и черги
и ангария пак става
по бащино му землище.
Мъчно му Чавдар, тежко му,
не трая много ни малко –
около девет месеца
изтрива сълзи сюрмашки.
Не можа Чавдар да търпи
и тръгна пак назади
посъбра отбор дружина
и право в Стара-планина
мръсни читаци да гони
и турски глави да реже.
Запрял е Чардар царски друм
съ своите млади юнаци,
юнаци отбор планинци,
със тънки пушки иглени,
и остри саби френгии.
Наплаши цяла кааза;
не смей пандурин да кръкне,
камо ли пиле да хвъркне
по тия пусти дерета,
по тия страшни боази.
Много потери разпръсна,
много орди разгони,
заплаши паши беюве,
заплаши дори конака
и във конака агите,
и във сарая Султана.

II.

Султану хабер пристигна,
че Чавдар юнак излезе

по коджа балкан да ходи
с отбор юнаци дружина
да плаши турци читаци,
читаци турци, сеймени...
Ферман издаде Султана
табури войска да идат
Чавдара млади уловят,
или глава му да вземат.
Излезе войска табури
съ своя паша Сабри-Бей
и за балкана потегли,
Чавдара някак улови...
Хабер Чавдару пристигна,
че турска войска тръгнала
по коджа балкан да гони
Чавдара ведно с юнаци.
Виком се Чавдар провикна:
„Юнаци, братя да ми сте,
дръжете се ягко юнашки,
че черна войска тръгнала
по наште поля хубави,
на огън всичко да даде,
нашите братя да мори,
нашите сестри да роби,
огнища да ни разсипе,
селата да ни изгори,
децата да ни разпръсне“...

Юнаци зов му разбраха,
всички се в балкана събраха,
страшна пусия заеха.
Ето пристигна потера;
гръмнаха пушки душмански;
куршуми пищат теллии,
саби се махат френгии,
кърви се леят кат река.
Настана борба ужасна
турци налитат аслани
нападат с Аллах и реват
и на нишан замерват.
Чавдар се някак забърка;
падна на възник, извика:
„Дръжете мястото вий тука,
пусия вярна пазете,
и дива орда трепете.
Куршум го проклет умери,

душмански в крак удари
и падна Чавдар на лице
и мълком страшно извика:
„Момчета! Още живея...
дръжте вий тука пусия,
догдет си ази почина,
люти си рани превържа“.
Това кат рече, дръпна се,
разпори сърма везена,
отвори пояс свилени,
изкара кърпа шарена,
та си раната превърза.
И пак се назад повърна,
завъртя сабя юнашка,
кураж на време той даде.

Дружина сякаш възкръсна,
напред тя храбро настъпа
и турска орда нападна:
турци кат пилци бягаха;
много се глави валяха,
трева се много напои
от черни кърви душмански,
а от викове погански
кънти гората далеко...
Трая не трая битката,
настана края ужасен:
загради Чавдар ордата
и той се втурна кат бесен
да маха в ляво и дясно:
най-после хвана Сабри-Бей
в тежък го синджир окова
и по балкани извлече.
Чавдар го кротко запита:
„Бею ле, бею войвода,
халал ти давам живота,
хараз ти струвам имота,
само ми право обади:
дали ти за мен чак идеш,
или пак раята да мориш?
Ако си юнак, бею ле,
гони юнаци кат мене,
а не раята да мъчиш.
Бея му кротко отвърна:
„Чавдаре, силни войводо,
макар съм турчин неверник,

не съм подъл безчинник
да мъча мирни хорица, –
ами съм тръгнал за тебе,
тебе Чавдаре да хвана
и при Султана откарам“.

„Добри са бею тез думи.
За тези думи юнашки
халал ти давам живота;
миром си бею отиди;
разправи всичко на ваште,
какъв е Чавдар войвода, –
не ми е Чавдар джелатин
да мъчи мирни хорица,
били християни ил турци;
ами е Чавдар излязъл
да брани мирни хорица,
да бърши сълзи сюрмашки,
да пази царски друмища
от луди делии, пандури
и от поганци татари...
Така ти кажи султану,
кажи го още дивану:
ако ви някак потрябвам,
хабер по пиле пратете, –
готов съм бею да дойда,
да дойда да ви услужа“.
Това кат рече войвода
мирно си пусна Сабри-бей,
миром и тихом да иде
въ Цариграда голяма,
всичко Султану да каже.
Но налъ е турчин безверник,
не мина поле широко,
а се в селото прехвърли
и почна пак да вилнее,
да мъчи мирни хорица.
Цялото село загради
със своите мръсни читаци,
на огън всичко предаде,
на плен момите подкара,
на смърт момците предаде,
цялото село подпали,
много душици погуби,
погуби млади младенци,
изколи стари попове,

потурчи млади невести.
Най-после бея улови,
Чавдаровата сестрица,
в турски я яшмак той обви...

Кънти и пици раята
вика и плаче до Бога:
няма ли Чавдар да дойде
тяхното село да спаси.
Издигна Чавдар войвода,
издигна очи нагоре
по сине небо тракийско.
Тъмни облаци виснаха,
страшни гръмове треснаха,
фучаха страшни ревове...
Облаци бяха потеря,
гръмове бяха пушките,
ревове бяха селени...
Побърза Чавдар кат сокол
със своята вярна дружина;
пристигна бързо в селото
и напред вече настъпи,
настъпи с сила голяма:
триста ми пушки гръмнаха,
триста ми леша паднаха.
Най-после падна Сабри-Бей:
ударен беше в гърдите.
„Момчета, жив го хванете!
гръмко извика войвода: –
жив ще го на кол побием,
да знае бея и помни,
кога Чавдару изменил!“
Мигом си бея хванаха
и го пред него вързаха
и пред войвода съдиха.
Най-после Чавдар отсъди:
на кол да бъде побиен...

III.

Грозно бе челяк да гледа
юнашка глава как мига
със своите кръвни очици,
да маха своите ръчици.
Сабри-Бей живя не много –
няколко часа постоя

на кола и веч издъхна.
Остали турци хванаха,
руси им глави вземаха,
бели им тела хвърлиха
на свраки, гарги, да кълват
техните меса душмански.
Утихна вече селото,
махна се вече бурята,
настана радост голяма.
По девет села в десето
Чавдар бе юнак над всички,
над турци, още българи;
и добър пример той даде
на турци, на чорбаджии, –
да знаят, те и помнят –
да гледат мирно раята.

Посвика Чавдар в конака
всички старей и паши
и ги накара да седнат,
да седнат да им прикаже.
И тихом Чавдар захвана:
„Законност, правда аз искам,
правда аз искам в селото,
золуми вече да няма“.
И така пустна агите
и тръгна Чавдар низ село,
червен ми байрак забоди
на селско равно игрище,
на моминското хорище...

IV.

Много е Чавдар извършил,
много е хора той спасил,
много е турци съсипал,
много е аги сюрдисал,
и ощ по много прочу се
по девет кази в десета
във девет града в десети
от Черно-Море до Бяло.

.....

.....

Момите пеят в беленки,
Чавдара силни възпяват,
Чавдара силни войвода,

Чавдара грозно плашило,
страшен за турци тирани
и кръвожадни сеймени.
Със тънки пушки с чекмаци
да граби хазни султански,
да гони турски потери
по дефилета балкански.
На мръсен турчин душманин
той беше черно плашило.
Той беше ангел хранител –
на люта рана и билка.
Чавдар бе юнак чутовен;
крилат бе ангел небесен,
за туй го слави жетварка
със свойте жалби и песни,
за туй му вее вятъра
от Странджа-баир гората
за туй му поздрав изпраща
от Черно-море тревата,
от Бяло-Море гората;
за туй се пее в народа
заради Чавдар войвода...

Край.