
ПРОГЛАД

Издание на Филологическия факултет
при Великотърновския университет „Св. св. Кирил и Методий“

кн. 2, 2018 (год. XXVII), ISSN 0861-7902

ТЕМА НА БРОЯ: ЕТОС – ПАТОС – ЛОГОС

*Сирма Данова*¹

ПРИРОДА НА ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕТО В ПОЕЗИЯТА НА БОТЕВ

Sirma Danova

THE NATURE OF SACRIFICE IN BOTEV'S POETRY

The present study explores two martyrological poems by Hristo Botev – “The Hanging of Vasil Levski” and “Hadji Dimitar”. Both of these works are thought of as scenes of sacrifice. In Botev’s poetry it is only in these two works that a landscape, with a sacrificial crisis in its centre, appears. The sacrifice is represented as an event of significant and notable importance to the community. In “Hadji Dimitar”, however, nature takes the place of the community. I focus on the agrarian substrate of the poem in relation to its mythological potential. Botev provides two different models of consecration: Judeo-Christian (“The Hanging of Vasil Levski”) and pagan (“Hadji Dimitar”). Ultimately, the author invents the landscape of a modern sacrifice, based on an anarchistic sensitivity, while indirectly including himself in that same landscape.

Keywords: sacrifice, community, nature, mythology, anarchism

Текстът изследва двете мартирологични стихотворения на Христо Ботев – „Обесването на Васил Левски“ и „Хаджи Димитър“. Двата текста са мислени като сцени на жертвоприношение. В Ботевата поезия пейзаж се появява единствено в тези две творби, в чийто център е жертвената криза. Жертвоприношението е представено като събитие със знаков за общността статут. В „Хаджи Димитър“ обаче на мястото на общността стои природата. Изследван е аграрният субстрат на стихотворението по отношение на митологичния му потенциал. Ботев предоставя два различни модела на освещаване: юдеохристиянски („Обесването“) и езически („Хаджи Димитър“). В крайна сметка авторът изобретява пейзажа на едно модерно жертвоприношение, основано на анархистична чувствителност, като косвено вписва и себе си в него.

Ключови думи: жертвоприношение, общество, природа, митология, анархизъм.

*На Владимир Градев,
автора на „Това не е религия“*

Изходният импулс на настоящото изложение се състои в опита да изследваме природата на жертвоприношението в лириката на Христо Ботев. Би било недобросъвестно или наивно да смятаме, че това не е правено по един или друг начин. Интензивната комуникативност на Ботевата лирика предполага все ново и ново четене, както в границите на националната литература, която, завръщайки се към *текста Ботев*, усвоява и преобразява негови концептуални ядра в други контексти, в нови единства, така и в полето на българското литературознание, чиято най-висока точка на автономия съвпада с анализите тип „близко четене“ на Никола Георгиев и Радосвет Коларов.

Тук основно ще се съсредоточим върху жертвоприношението в стихотворението „Хаджи Димитър“ и в последната Ботева творба, посветена на Васил Левски. В поезията на Ботев жертвоприношението представлява решително хвърляне в смъртта. По пълната си вменяемост героят жертва

¹ Сирма Данова (Sirma Danova) – д-р, главен асистент в катедра „Българска литература“ на Факултета по славянски филологии в СУ „Св. Климент Охридски“, sdanova@uni-sofia.bg

напомня на Христос, който под напора на надвисналата смърт понася страстите в съзнание за своята невинност.

Сигурно не си даваме съвсем ясна сметка, че преди Ботевото стихотворение опело за Левски освещаването на конкретни личности през XIX в. се реализира по правилата на т.нар. *даскалска поезия*. Такова е стихотворението „Ода за Софроний“ на Димитър Попски, такова е стихотворението за смъртта на самоковския митрополит от Неофит Рилски, такова е и „Песента на Раковски“ от Любен Каравелов. Георги Раковски, от когото Ботев заема не една и две поетически теми, създава „с пресата и сабята“ модел на героично поведение, но в поезията си използва условни персонажи. Ботев също изработва инвариантен образ на хайдутина². С двете си мартирологични стихотворения обаче – „Хаджи Димитър“ и „Обесването на Васил Левски“ – той се връща в миметичния императив на даскалската поезия, като ѝ привнася стойност, важна както за жанрово диференциращата се литература, така и за културната памет на новобългарската история. Тоест именно той начева *епопея на забравените*, но не с това име и не с този тон³. Ботев нееднократно се опитва да гради стихотворна некро-култура⁴, като създава творби възпоменания, сакрализиращи фигури на близкото минало, към което по-късно литературата на новата държава ще се завръща. Това са одично-баладичните десетилетия, изграждащи пантеона на паметта за миналото и образци на характери за настоящето. Тъкмо в тези десетилетия усилено се набавят образи на свещеното в новобългарската поезия⁵.

Нужно е да поясним защо мислим тези две стихотворения като мартирологични. Етимологично терминът *мартирология* произхожда от гръцкото *μάρτυς*, което означава *свидетел*. Точно този смисъл съхранява последното Ботевево стихотворение, доколкото то категорично поставя говорителя като единствен субект на стихотворението. Говорителят като че ли свидетелства за светостта на жертвата, висяща на бесилото *със страшна сила* сред аморфния хаос. В речника на Найден Геров „мортирисвам“ означава *изповядам, казвам, явявам* (Герв 1977: 51). Така жанровият номинатив *елегия*, с който традиционно се определя „Обесването на Васил Левски“, придобива ценностно по-висок смисъл на „свидетелство“, т.е. инициационно показание, приобщаващо субекта към ново тайнство. Свидетелският модус в творбата се въвежда с парентезата „аз видях“ във варианта на Захарий Стоянов и „вида аз“ в публикацията на текста във в. „Нова България“. И в двата случая става ясно, че свидетелят е или очевидец на станалото жертвоприношение, или въобразява смъртта на Левски във формата на *видение*. Предмет на репрезентация става онова, което е свидно, скъпо, свято. И „Хаджи Димитър“, и „Обесването на Васил Левски“ учредяват свещеното във формата на жертвено себеотричане.

Не за първи път тези две творби се разглеждат диалогично. Радосвет Коларов дефинира отношенията помежду им като *автополемика* – тип трансформация, бележеща напрежение между два текста от корпуса на даден автор. Това напрежение произлиза от опита на един текст да се дистанцира от предходен сюжет, тема или мотив на друг текст, да отрече смисъла му, да изгради антиструктура. (Коларов 2009: 279) Силната комуникативност на „Обесването“ е и отвъд Ботевия поетически свят, дори отвъд границите на българската литература. В диалога между лирическият говорител и плачещата родина може да се привиди и диалогът на Бозвели „Плач бедния Мати Болгарии“, публикуван за първи път през 1874-а, година преди написването на „Обесването“. На скръбното тяло на персонифицираната родина се натъкваме и в късната публицистика на Стоян Михайловски. И така, от Бозвели и Ботев през Михайловски до стихотворението „Антон Югов“ на Ани Илков, където виждаме една вечна Мати България, се носи стонът на печалната родина. Стон, крайно полифоничен.

Ако предмет на този текст е жертвоприношението, не бихме могли да гледаме на него изолирано от неговия социален контекст. Малко са стихотворенията на Ботев, които говорят открито за свещено. В „Обесването“ свещен е гласът на Родината, обръщението „родино свята“ фигурира във варианта от

² Срв. „Независимо че намесва четирима персонажи: Чавдар, безименния, но автобиографичен герой от „На прощаване“, Хаджи Димитър и Левски, Ботев показва поведението на *една и съща фигура в различните етапи от съзряването и съзнателното ѝ мъжко живеене*“ (Димитров 2018: 13; к.а.).

³ Вж. статията на Людмил Димитров „За забравата и забравянето у Вазов“ (Димитров 2002: 184–193).

⁴ Вж. книгата на Елена Налбантова и Антония Велкова-Гайдарджиева „Посмъртното слово като феномен на българската култура“ (Налбантова и Велкова-Гайдарджиева 2000).

⁵ Вж. ценното изследване на Иван Русков „Време и запис. Образи на свещеното в новобългарската история“ (Русков 2017).

в. „Нова България“. А стихотворенията „Борба“ и „В механата“ травестираат свещеното в поредица от снижавания: „лъжи святи“, „[с]вещена глупост!“ и кощунствен смях пред „народни свети жертви“. В една от черновите на творбата, намерена в тефтерчето на Ботев, се говори за „святото тяло“ (Коларов 2009: 292). Особено интересен е диалогът между „Обесването“ и „Борба“. Последното Ботево стихотворение „снема“ перспективата за „свещен конец“. Свещеният край сякаш е тук и сега. В поезията си авторът предоставя два различни модела на освещаване. Единият е езически, другият – юдео християнски. Художественото време в „Хаджи Димитър“ е монотонно и циклично. А когато четем „Обесването на Васил Левски“, читателят може да остане с впечатлението, че е свидетел на крайната точка на историята.

Последното стихотворение на Ботев е единственото му изцяло апокалиптично стихотворение. В него сякаш отсъства познатата алтернативност, на която се основава лириката му: „добро ли, зло ли насреща иде“, „хляб или свинец“, „позор или слава“. Сякаш в това стихотворение обичайните за Ботевата поезия противоречия са помирени в усещането, че всичко е изгубено. Противоречието обаче присъства на структурно равнище. То се осъществява в една твърде многозначителна асиметрия, проникновено анализирана от Радосвет Коларов. Става дума за мартирологичния лаконизъм, с който е изобразен обесеният, на фона на тоталното внушение за катастрофа и край. Или, ако цитираме най-големия теоретик на противоречието в българското литературознание, „бесилката стърчи, стихотворението мълчи“ (Георгиев 2011). Същевременно обаче, колкото и да е различно по тон, стихотворението напомня на сноп от свойства, характерни за Ботевата лирика като цяло: императивност, вокативност, диалогичност на няколко равнища – и в един по-общ, структурно заложен, жизнен план, и в ситуационното си сходство с „Хаджи Димитър“.

Характерно за „Обесването на Васил Левски“ е, че от самото си създаване произведението е някак проблемно. Първо е целенасочено маргинализирано, сякаш недостатъчно изразява преклонението си към Апостола. Захарий Стоянов го помества в томчето с обнародвани от него съчинения на Ботев единствено заради „историческата му важност“ (Стоянов 1888: 4). Пенчо Славейков и д-р К. Кръстев намират повод да изразят дори незначитане на творбата (Славейков 1897; Кръстев 1919). Лапидарно описаната жертвена смърт отблъсква важни фигури в културната история, когато усилено се търсят и изобретяват образи на свещеното. Другият препъникамък на стихотворението е от текстологичен характер. Сякаш не е възможно да се реши дали предложението от Захарий Стоянов вариант представлява окончателната версия на текста, или трябва да приемем за последен варианта от в. „Нова България“. Текстологът Илия Тодоров твърди, че вариантът от вестника е автентичният, като му приписва по-голяма художествена стойност (Тодоров 1988: 218). Не е ясно откъде З. Стоянов е препечатал стихотворението, но повечето литературни историци предполагат, че е подготвил текста по стенния календар, който Ботев прави през 1876 г. Този календар е безследно изчезнал. В случая текстологията ни интересува дотолкова, доколкото можем да въобразим несъзнаваното на творбата. Отделните версии представляват специфична автоконтекстуализация на общата първична идея за свята жертва. Версията в книгата на Захарий Стоянов обаче е естетически пробив. Именно тя предлага небивало до онзи момент в българската литература мълчаливо освещаване на герой. Няма съмнение обаче, че вариантът от в. „Нова България“ по-непосредствено изразява икономиката на жертвоприношението⁶. Това е така, защото последната строфа тематизира погребението на „святото тяло“:

Умря той вече. Юнашка сила
твойте тиране скриха в земята!
(Ботев 1876: 1)

Погребението в случая представлява аналог на мотива за вграждането, който се среща в българския фолклор. Ако в баладичните народни песни се зазижда жив човек, за да поддържа градивото на човешкия труд, то заравянето на светия труп в земята цели възобновяване на жизнения цикъл. Изобщо ритуалът на жертвоприношението и актът на вграждането имат архаично средство. Те са

⁶ За „икономика на дара“ пише френският социолог Роже Кайоа в книгата си „Човекът и свещеното“ (1950). За да се осъществи жертвоприношението, вярващите трябва да се откажат от нещо ценно, проявявайки „користна щедрост“ към божеството, с надеждата, че то ще им въздаде равносилен на дара противовес, нужен за възстановяването на реда. Срв. Кайоа 2001: 25.

свързани със съзнателен отказ от нещо скъпо – най-често човешки живот – който ще се вмени в оправдание на целия колектив. Ако при Ботев идеята за възобновяващата сила на жертвоприношението е само дълбинно заложена, то Каравеловото стихотворение „На Василя Левски“ (1873) я изразява открито.

Тука виси добар юнак,
или млада сила,
която е воскресила
свойта майка мила;
която е пробудила
свойто мило племе,
която е посеяла
ново, здраво семе.
(Стоянов 1883: 122)

Жертвената смърт оплодява живота. Този процес Жорж Батай описва в книгата си „Еротизмът“ (1957). Жертвоприношението се извършва винаги в диалектическия възел на смъртта и живота: „Като цяло на жертвоприношението е присъщо да съгласува живота и смъртта, да придава на смъртта непрестанно бликане, свойствено за живота, а на живота – онази тежест, световъртежност и проривност, които пък са свойствени за смъртта. Това е животът, примесен със смъртта, но в него, в същия този момент смъртта е знак за живот, прорив към неограниченото.“ (Батай 1998: 83).

Незаобиколим факт е, че нито „Хаджи Димитър“, нито стихотворението за смъртта на Левски са писани непосредствено след кончината на техните прототипи. Сякаш авторът е имал нужда от време, за да осмисли ролята им в историята на настоящето. Ако допуснем, че Каравеловото стихотворение за смъртта на Левски е хипотекст на последното Ботево стихотворение, макар и да не намираме доказателства за сигурно повлияване, няма как да не ни направи впечатление една значителна тематична компресия. По своята природа привидното отсъствие на темата за оживотворяващата мощ на смъртта представлява именно *компресия*. Тя се изразява някак скрито и сугестивно в полустишието „със страшна сила“. „Страшна сила“ бележи остро усещане за възвишено. Това е изтръпване пред свещената сила на жертвата, която ще се въздаде на небесния господар за възстановяване на човешкия ред. Само по себе си подобно вцепенение представлява преживяване на нуминозното, едновременно пленяващо (*fascinans*) и ужасяващо (*tremendum*). Дори самото съзерцаване на жертвата, казва Батай, е опит с непрекъснатостта на божественото, със самото свещено. Затова жанрово идентифицирахме стихотворението като елегия *свидетелство*. Тайната на жертвоприношението се състои в увереността, че репресията може да бъде контролирана, че насилието в хаоса може да бъде пренасочено и в крайна сметка преодоляно отново чрез насилие. Така се осигурява кръвообменът между земния и небесния свят. Диалектиката на насилието изследва Рене Жирар в своята *свещена социология* (Girard 1979: 1–39).

Но да се върнем на естетическия пробив. Ето как завършва стихотворението „Обесванието на Васил Левски“ в книгата на З. Стоянов:

Зимата пее свойта зла песен,
Вихрове гонят тръни в полето,
И студ, и мраз, и плач без надежда
Навяват на теб скръб на сърцето.
(Стоянов 1888: 43)

Какво е това „на теб“, кого има предвид лирическият говорител? Има три възможни диалогични референции: 1) майката родина – теза, застъпена от Георги Гачев (Гачев 1990: 184); 2) Роман Якобсон и Радосвет Коларов еднородно се съгласяват с Иван Хаджов, че това е „всеки отделен интерпретатор на стихотворението“ (Якобсон 2010: 386; Коларов 2009: 310); и 3) това е особена форма на вторично местоимение с функция на първично, т.е. то е автореференциално. Обръщането към себе си не е необичайна новост за лириката на Ботев – „но млъкни, сърце!“ четем в „Хаджи Димитър“. Предполагането, че диалогът с Родината се отлива в диалог със самия себе си, ни кара да се фокусираме

по-внимателно върху афектацията на говорителя. Тя се изразява в серия от алитерации, които съсредоточават ярост през зъби – ту овладявана в нежните обръщения към Родината, ту отприщвана в квалификативните обръщения – „птицо проклета“, „ти си черна робиня“. Афективният опит е в основата на опита със свещеното. Ако приемем, че във финалната строфа говорителят се обръща към себе си, то този зрителен ъгъл е в състояние напълно да промени представата ни за темпоралната структура на стихотворението, защото видяното „[т]ам близо край град София“ все повече прилича на спомен. Лаконичната картина с висящото „със страшна сила“ тяло е извън времето и мястото на говоренето – то е там, близо до София, но и далече, и вероятно назад във времето⁷. Подобен субектно-перспективистичен модус на изображение създава преден и заден план, така че настоящето се отваря съобразно дълбочината на миналото.

В поезията на Ботев отсъства далечното историческо минало, характерно за поезията на Раковски например. По отношение на темпоралните транспозиции последното Ботево стихотворение представлява изключение в лириката му, защото то не задава никакъв хоризонт на очакване. И в „Хаджи Димитър“, и в „Обесването“ жертвоприношението е представено като събитие със знаков за общността статут. В „Хаджи Димитър“ обаче на мястото на общността стои природата. Ако приемем, че оскъдната картина на жертвоприношението е спомен, то той се явява в контекста на апокалиптичен пейзаж. Плачът на родината, граченето на гарвана, воят на псетата и вълците, риданието на жените, писъците на децата, молитвите на старците градят многогласния грохот на стихотворението. Но това не е всичко – зимата пее злата си песен, чува се фучене на вихрове. Смъртта на *единия син* изглежда чернобяла, ахроматична. Дисонансът е контекстът на спомена. Стихотворението е не просто елегия, а елегията, позната от Древна Гърция, елегия панихида, най-мощното оплакване на паднал герой в литературата на Българското възраждане.

Социалният аспект на жертвоприношението присъства изключително осезаемо в една поема за смъртта на Васил Левски извън националната литература. Става дума за едноименната творба на словенския поет Антон Ашкерц, откриваща стихотворния цикъл „Рапсодии на българския гуслар“ (1902). Цикълът е изцяло на българска тема, в сюжетния му център стои Априлското въстание. Това го прави уникален не само за словенската литература, но и за южнославянския културен контекст като цяло. През 2016 г. произведението беше преведено на български език от Людмил Димитров. Без да е доказано пряко влияние на „Епопеята“ на Вазов, поемите от „Рапсодии на българския гуслар“ са осъществени по подобен пантеонен замисъл, макар и в цикъла да заляга и стихотворение за националния предател Бай Вълчо. Всяка от тринадесетте творби започва с епиграф от Ботев. Поемата за Левски открива цикъла, както и у Вазов. Единственият общ герой за Ботев, Вазов и Ашкерц е Васил Левски (срв. Димитров 2016: 37). Творбата сама по себе си създава много интересен портрет на Апостола. Тук ще се концентрираме само върху фрагмент от заключителната му част – картината с обесването.

[...]

Горда Софийо, срам не изпитваш ли ти
от зловещата гледка пред твоите врати?
Ведър, тих зимен ден очертава се пак,
а из въздуха гарвани грачат рояк.
Васил Левски на турско бесило стърчи.
Сган от цигани долу под него клечи.
А с трупа му се гаври палачът Дурмуш:
– Вкочанил си се, дяконе, призрак досущ!
Окачи ти въжето здрав мургав чапкън.
И награда заслужи – цял турски алтън!
Ха-ха-ха, братя! Днес май ни чака гуляй!
Левски, ей за това от сърце ти сполай! –

⁷ Радосвет Коларов също предполага, че картината на лобното място е нещо, което се „разказва по памет“ (Коларов 2009: 301).

А Саид паша ритва го уж на шега:
 – Ха излез от капана, лисицо, сега!
 Пей, Аслан Оглу, стягай народа за бой!
 Наговаряй го пак да се юрне под строй!
 Е, Първане, балкански вожд, мъдър Кешиш!
 Що пред робите тъй безучастно мълчиш? –

Всички българи клети стоят настрана
 и към своята Голгота поглеждат с вина.
 [...]

(Ашкерц 2016: 58; подч. м., С. Д.)

Още в паратекста поемата на Ашкерц заявява диалога си с Ботевото стихотворение, като използва за мото стиховете: „Плачи! Там близо край град София/ стърчи, аз видях, черно бесило“. Същите редове са смислово травестирани в двустишието: „Васил Левски на турско бесило стърчи./ Сган от цигани долу под него клечи“⁸. Ясно е, че Ашкерц си е служил с матрицата на Ботев и иска това да личи. Новото, въведено от словенския поет, е темата за гаврата. Има нещо кошунствено в изобразената от него сцена. Поруганието и сквернословие то на начало са насочени към обект със сакрален статут. Кошунственият жест се случва в едно профанно пространство. Профанно означава буквално „пред храма“ (pro fanum)⁹. В „Обесването на Васил Левски“ е налице двойно въздържане, а именно – отказ от преподчертаване на свещеното, от една страна, а от друга, отказ от сближаване на *свещено* и *скверно*, както го виждаме у Антон Ашкерц. Ашкерц несъмнено е по-трезв епик в сравнение с Ботев, чието последно стихотворение е лишено от каквато и да било епичност, и с Вазов, който оценностява историята в подчертано романтическа ниша. В контекста на славните и срамните места на паметта словенският поет сякаш възобновява един атавистичен план в новата българска литература – плана на свещеноскверното¹⁰. Това е истински тематичен пробив в националната ни митология от времето на Софроний Врачански. На този фон едва доловимото *свещено* в последното Ботево стихотворение заслужава особено внимание.

За Възкресение творбата мълчи. Многогласният хор на човеци, звяр и природа създава усещане за изначална потиснатост, за разточително опело, за староюдейско страдание. Прави впечатление и поразителното отсъствие на лексемата „небе“. Святост без небе, святост без епифания. За древните гърци „епифания“ (ἐπιφάνεια) означавал ‘изгряването на звездите’ (Градев 2013: 68). А падането на звездите от небесната вис е ключов момент в Апокалипсиса на Йоан. В глава шеста се казва, че звездите падат от небето така, както силен вятър обрива незрелите плодове на смокиня (Откр. 6:13). Изръсване на звезди настъпва и при затръбяването на ангелите. Най-напред при затръбяването на третия ангел пада голяма отровна като пелин звезда, която вгорчава водите. След това затръбява четвъртият ангел и част от слънцето, месечината и звездите престават да светят. При затръбяването на петия ангел пада звезда, която отключва димния кладенец на бездната. А един друг ангел пророкува, че време няма да има (Откр. 8–11).

Безнебесното пространство в „Обесването“ бележи някакво странно свиване, затягане и в крайна сметка заглъхване на хора в злата песен на зимата. Това е ехо от апокалиптичните картини, които четем и при *малките пророци*: „И в онзи ден – казва Господ – ще се чуе метежен вик от Рибната порта, ридание от втория квартал и голям трясък от хълмовете“ (Софония 1:10). Огледално обърната е ситуацията в „Хаджи Димитър“, където първо става дума за *небе*, а след това се явяват многото митични *небеса* над героя, в които ще се възнеса отново и отново песента на самодивите. И така

⁹ Сrv. със словенския оригинал на двустишието: *Vasil Levski na turških vešalih stoji./ Turma Turkov Ciganov krog njega čepi*. Напълно оправдано е решението на преводача Людмил Димитров да преведе глагола „стои“ като „стърчи“, който е оставил ярка следа в българската читателската памет. Така се внушава в силна степен пространствената неприкосновеност на жертвения труп.

¹⁰ Опозицията свещено–профанно е дефинирана най-напред от френския социолог Емил Дюркем. Свещеното и профанното, също както доброто и злото у Ницше, са преходни категории. Нито свещеното, нито профанното са такива сами по себе си, от значение е единствено взаимодействието между двете сфери. Сrv. Градев 2017: 75.

¹¹ Сrv. употребата на понятието у Ани Илков (Илков 2014: 174).

времерпространственият модел в баладата е ориентиран към безкрайни повторения в разширяващата се вселена, а в „Обесването“ се свива в едно крайно пространство – на бурно шумящата, но глуха и безответна пустиня. Юдейските представи за край на света обикновено са свързани с образа на пустинята, с тоталното опустошаване на напуснатия от Бога свят¹¹. За *мерзост на запустението* се говори и в Евангелието на Матей (Мат. 24:15). Радосвет Коларов забелязва абсолютното съвпадане на най-светлата и най-тъмната точка в творбата. Това е отдалечената сдвоена фигура на бесилото и жертвата (Коларов 2009: 311). Няма как да заобиколим характерната за произведението оскъдност при освещаването на героя в самия център на творбата – най-мъчния за анализиране момент¹². Текстът внушава, че бесилото, което всъщност дублира вертикалната ос в картината на света, е разположено на отдалечено високо място. Това се подразбира и от връзващата се в съзнанието употреба на глагола „стърчи“. По своята двойна отдалеченост – и в пространството, и в спомена – лобното място на Левски е алюзия към старозаветното местоположение на жертвеника. Да си спомним за жертвоприношението на Авраам. Обрулен в своето избраничество, той пътува до мястото на всеизгарянето, заедно със сина си Исаак и двама от слугите си. Нищо не знаем за това пътуване, освен че продължава три дни. Когато приближава култовото място на жертвоприношението, Авраам поглежда нагоре към върха на планината, за да го види. Този жест на повдигането на очите е единствената оскъдна подробност в мъчливото пътуване: „На третия ден Авраам вдигна очи и видя отдалеч мястото“ (Бит. 22:4). Повдигането на очите означава, че мястото на жертвоприношението се намира на високо по Божия закон, а актът на всесъжението би му придало особена святост¹³. Не на последно място внимание заслужава и обстоятелството, че Исаак е единствен син на стареца Авраам. Но той е и синът на обещаването. Жертвоприношението на Исаак е протообраз на жертвоприношението на единствения Божи син Христос. Също както Чавдар от стихотворението „Хайдутите“ е „един на баща и майка“. *Един син* е жертвата и в последното Ботево стихотворение.

Заклучителният му стих – „навяват на теб скръб на сърцето“ – не може да не бъде прочетен в контекста на апокалиптичния екстериор. Глаголът „навявам“ е многозначен: от една страна, „навява“ се отнася за действието на вихровете и зимата въобще, от друга, носи значение на „понасям“, „внушавам“, но и „припомням си“¹⁴. В този смисъл празната от детайли възвишена картина с обесения изглежда като сцена на паметта, въпреки че за поезията на Ботев е характерен не приматът на спомена, а дискурсът на желанието. Диалогът с Родината е репрезентация на вътрешния живот. За това свидетелства и двойното подчертаване, че въпросите към майката родина са реторични: „ох, зная, зная“. Дори у Бозвели няма реален диалог между Мати България и нейния син. Диалогичната форма е условна, липсва осезаемо засрещане на Аз и Ти, както е дефинирал тези категории Мартин Бубер (Бубер 1992: 3–115).

¹¹ Срв. с описанието на разорението в *Книга Даниил* и книгите на *малките пророци*: „Боже мой, приклони ухото Си и послушай; отвори очите Си и виж *опустошенията ни*“ (Даниил 9:18); „*Запустя* полето, жалее земята“ (Йоил 1:10); „При все това земята *ще запустее* поради *вината* на жителите ѝ, поради плода на делата им.“ (Михей 7:13); „*Ниневия запустя!* Кой ще я оплаче“ (Наум 3:7); „Как се обърна на *пустош!* Обиталище на зверове!“ (Софония 2:15) [навсякъде курс. мои, С. Д.].

¹² В „Пътища между живота и смъртта“ Никола Георгиев очертава кратка културна биография на бесилото, като особено набляга на мъчливия диалог между одата „Левски“ от „Епопея на забравените“ на Вазов и Ботевата елегия. Средоточието на двете творби, разбира се, е образът на Апостола, но също и образът на бесилката. За разлика от Ботев, Вазов възторжено сакрализира бесилото и лобното място на Левски, отъждествявайки го с лобното място на Исус Христос. И двете творби поставят бесилото в ключови позиции – Ботев в самия център на творбата, Вазов – в напрегнатия висок финал. Като че ли отказът от разгърнатост в „Обесването“ е компенсиран от констатацията, че жертвата на бесилото е единственият син на България. Какво повече би могло да се каже за жертвата от това, че тя е Синът? Подобна категорична сингуларност противоречи на пантеонния замисъл на Вазов.

¹³ На жертвоприношението на Авраам внимание обръща Ерих Ауербах в книгата си „Мимезис“ (1946), в уводната част „Белегът на Одисей“. Сравнявайки старозаветния и Омировия стил на разказване, Ауербах стига до извода, че много от ситуациите в Стария завет остават многозначни и пресекливи. Много често отделни епизоди са разказани „в тъмнина“, т.е. изработват „задан план“ и подлежат на тълкуване (Ауербах 2017: 15).

¹⁴ Ето как Роман Якобсон описва семантиката на „навяват“: „Показателно е също, че и следващото казуемо *навяват* е откъснато от близкия му по значение подлог *вихрове* и също е метонимично приписано на подлозите *студ* и *мраз*, при което е използвана и лексикализирана метафора: значението на глагола *навяват* е пренесено от физическия свят в областта на психиката и обект на „навяването“ става абстрактната дума *скръб* (Якобсон 2000: 384; к. а.).

С оглед на строго култивираните *отсъствия* в „Обесването“ прави впечатление и отсъствието на одични компоненти, например: формулно-дедуктивни изречения от типа: „Тоз, който падне в бой за свобода, той не умира“. Говорителят в „Обесването“ изразява, както казва друг поет, „грижа без загриженост“¹⁵, съчувствие, но не и ангажимент към историята. Той просто гледа вятъра на историята.

В крайна сметка обективизираната скръбна картина заглъхва в точката на *сърцето*, последната дума на Ботев. Отсъствието на обичайните антагонистични схеми–герой–враг, настояще–бъдеще – говори за значителен завой на Ботевата лирика. Тя вече има съвсем различен хоризонт – не бъдещето, а *срещата на история и апокалипсис*. Такова мощно отгласкване на стихотворението от различни поетически модели говори недвусмислено за радикален опит да се стигне до края в поезията. Какво значи това? Това у Ботев означава тотално отрезвяване на езика или пълна нормализация на значенията. Думите са рязко придърпани към прекия им смисъл – без амплификации, без травестии. Тук молитвите не са отправени към бога на разума, зверовете и псетата не са емпатични помощници. Безнадеждното свистене на хора, животни и вихрове свидетелства, че светът е със снети йерархии като в последното време. По силата на някакво самосбъдващо се пророчество подобен завой в лириката на Ботев съдържа сурово познание за собствения му край.

С поредицата от откази и въздържания „Обесването на Васил Левски“ рязко се разграничава от възрожденския поетически идиом. Навярно можем да си обясним смисъла на неговата съдържаност, ако си припомним най-отчетливата характеристика на модерната лирика – нейната незаинтересованост спрямо собствената ѝ полза. В това отношение стихотворението на Ботев е модерно¹⁶. То е основано на поетика на симултанността и дисонанса. В естетиката на грозното е субстратът на свещеното. Такава игра на контрастите моделира новият поетически идиомлект с грижа без загриженост, с целесъобразност без цел.

Когато мислим за социалния контекст на жертвоприношението, е нужно да уточним, че от архаичните времена икономиката на празника е изоморфна на икономиката на дара (Кайоа 2001: 104). Такава е логиката и в сатиричното Ботево стихотворение „Гергьовден“. Още в паратекста присъства мотивът за свободата като дар.

Пасете, мирни народи!

Вас няма да ви събуди зова на честта.

За какво са им на стадата даровете на свободата?

Тях трябва да ги колят или стрижат¹⁷.

Макар че Ботев представя за автор на епиграфа руския поет Язиков, действителният автор е Пушкин, а четиристишието е от стихотворението „На свободата пустинен сеяч“ (1823, „Свободы сеятель пустынный“). „Гергьовден“ развива наченатия в епиграфа от Пушкин образ на народа като жертвено агне, което трябва да послужи в обмена между земята и небето в чест на св. Георги. В стихотворението покровителят на войната е наречен „божи разбойник“, т.е. хайдутин¹⁸. Налице е значително разминаване между характеристиките на жертвеното агне-народ, кротко следващо суверена, и характеристиките на светеца. Реторичният въпрос „жертви ли иска?“ получава сардоничен отговор. Едва ли е случайно, че фолклорният баладичен сюжет „Аврамова жертва“ обвързва човешкото жертвоприношение с празника Георгьовден (Моллов 2006). Задължителната за всяко жертвоприношение кръв се отдава под формата на труд или под формата на насилие на потисниците, участващи в контрола на душеспасението. Съюзът на царя и попа представлява теолого-политически опиум за народа. В творбата се наблюдава преобръщането и зануляването на една ключова за празничността характеристика – временната експлозия на живота. Тя е сведена до *пиянството на един народ*. Отсъства празничното изразходване, отсъства неистовия „пароксизъм на живота“ (Кайоа 2001: 106): „[и] тръгна стадо с агнета дребни,/ върви и крета от път убито“. Подобна делнична монотонност на битието внушава, че жертвоприношението не може да се случи и дарът на свободата не може да бъде въздаден.

¹⁶ Вж. стихотворението на Кирил Василев „Варовиков скат“ (Василев 2015: 34).

¹⁷ Пламен Антов нарича Ботевата поезия „първата истински *модерна* поезия“ (Ангов 2004: 241; курс. авт.).

¹⁸ Подстрочникът е на Владимир Сабоурин. В превода на Николай Хрелков се заличава мотивът за свободата като дар: Пасете в мрак народи мирни-/ честта не ви зове на крак!/ Стадата свобода не дирят,/ нож с ножица ги чака пак [...] (Хрелков 2017). Ето и оригинала: „Паситесь, мирные народы!/ Вас не разбудит чести клич./ К чему стадам дары свободы?/ Их должно резать или стричь“ (Пушкин 1981: 322).

¹⁹ Едно от значенията на „хайдутин“ в Речника на Н. Геров е именно *разбойник* (Гергов 1978: 481).

Пушкиновият образ на сеяча в пустинята е изключително мощен в несходимостта на съставлящите го елементи. Пустинята е старозаветен символ на безпомощност и неплодие. Същият археобраз Ботев използва в две свои стихотворения – „Обесването на Васил Левски“ и „Моята молитва“. Образът на пустата земя присъства и в стихотворението „Отлъчие“ на Раковски: „[п]устия грозна все място обладала“ (Раковски 1938: 37).

Съвсем различен е контекстът на жертвоприношението в „Хаджи Димитър“. Вече казахме, че на мястото на обществото стои хорът на природата. Тази Ботева творба в пълна степен изразява езическата природа на жертвоприношението.

Най-очевидният пример за диалог между поезията на Ботев и поезията на Г. Раковски е творбата „На прощаване“, която възпроизвежда комуникативната ситуация от стихотворението „Отлъчие от България еднаго разпаленаго родолюбца българина в лето 1853“, публикувано в „Предвестник горскаго пътника“ (1856). На този фон прави впечатление една значителна тематична редукция. Лиро-епическият модел на Ботев пропуска да изработи последователно природна характеристика на родното, както Раковски е сторил скрупулъзно в своя повестителен спев „Горски пътник“, както по-късно ще направи и Пенчо Славейков в „Кървава песен“. В Ботевата поезия пейзаж се появява единствено в онези творби, в чиито център е жертвената криза: „Хаджи Димитър“ и „Обесването на Васил Левски“. Тук бихме могли с известни уговорки да причислим и „До моето първо либе“ дотолкова, доколкото това стихотворение създава акустичен образ на природата: „[ч]уй как стене гора и шума,/ чуй как ечат бури вековни“. По тази си особеност лиро-епическият модел на Ботев усвоява по-скоро библейския наративен модел, отколкото Омировия. Отсъствието на пейзаж придава на деиктичното „там“ в лириката на Ботев многозначност. Там е мястото на дивния Балкан, но там означава и лобно място, място на памет и идентификационна точка.

Ако последното Ботево стихотворение гради апокалиптичен пейзаж, то пейзажът в „Хаджи Димитър“ можем да определим като езически. Стихотворението се разполовява между прагматиката на одичния компонент, чийто лайтмотив е изразен в двустихието: „[т]оз, който падне в бой за свобода,/ той не умира“, и митопоезиката на баладичната картина. В нейния център е забележителната строфа на свечеряването, предизвикала многобройни вариации в свода на националната литература от „Кървава песен“ на Пенчо Славейков през „Смърт в равнините“ (1921) на Теодор Траянов до поезията на пънк-рок-ска групата „Уикед“ с парчето „А ние с Боби двамата пием кафе“ (1997). Знаменателно е, че именно нощната картина представлява най-цитираното място у Ботев, който не е пейзажист, и това сякаш е най-известното му четиристишие въобще¹⁹. Генеалогически тази пейзажна строфа може да бъде вписана в природната тематична линия на Раковски. Да вземем за пример следните стихове от втората част на „Горски пътник“:

Светла си луна беше затекла
 сино си небо звезди красяха
 бяла Зорница светла утекла
 птички да пеят почнали бяха.

(Раковски 1983: 400)

В своя десетсричник с цезура след петата сричка Ботев смислово преобръща десетсричника на Раковски, който също е със словораздел след петата сричка. Картината на зазоряването от „Горски пътник“ е трансформирана в картина на свечеряването. Такова решение не може да бъде тълкувано изолирано от целия поетически контекст на творбата. Картината на зазоряването у Раковски синхронизира с идеята за „ново пъприще“ или „хитро измислено опълчение“ (Раковски 1983: 406), а нощната картина в „Хаджи Димитър“ подготвя сцената на жертвоприношението. В Ботевата строфа обаче, освен че песента е тотализирана, е променен и времевият модел на Раковски. Авторът се отказва от употребата на минало предварително време, което се явява структуроподдържащо за жанра „повестителен спев“, т.е. за историческата поема, и избира глаголи в сегашно време от свършен вид.

Настане вечер – месец изгрее,
 Звезди обсипят сводът небесен;
 Гора зашуми, вятър повее, –
 Балканът пее хайдушка песен.

¹⁹ Същото впечатление споделя и Димитър Камбуров в „Яворов: разсъбличането от Ботев“ (Камбуров 2001).

Подобен граматически уникум създава усещане за циклично повторение. Пред нас е едно кръгло и зряло време с неустановима начална точка. Глаголите от свършен вид не могат да се свързват с думи, означаващи начало и край. Свършеният вид тук участва в постановката на кръгов темпорален модел. Още в първия си анализ на творбата от 1974 г., който безусловно определя стихотворението като балада, Никола Георгиев настоява на езическия ѝ характер.

„[Н]о в същината си това е произведение дълбоко езическо – езическо в най-сериозния, най-добрия, най-българския смисъл на думата. Езически са образите на самодивите, езическо е изживяването на природата, езическо е единението между юнака и вселената, езическа е най-сетне и най-главно непримиримостта към гибелта и към разграничаването на героя спрямо идеята, вселената, живота“ (Георгиев 1992: 31)²⁰.

Пенчо Славейков е авторът, който най-активно и по различни поводи се интересува от стихотворението „Хаджи Димитър“. Отношението му е сложно: по един начин се отнася той към него в подривно-корективната си критика (статията „Жив е той, жив е...“), по друг – в практическата си работа с текста в английската книга с български народни песни *The Shade of the Balkans* (1906) и в собствената си епическа поема. Многократно той си служи с езическия субстрат на творбата в „Кървава песен“. На него Славейков гледа двойко: най-напред като на градиво за набавяне на древност (памет), и после – и това е по-сложно – като на среда за нова рефлексия. Моментите на отявлена субективност и авторефлексивна плътност в „Кървава песен“ са тъкмо местата, където се пренаписва „нощната“ строфа от „Хаджи Димитър“.

За разлика от стихотворението „Обесването на Васил Левски“, основано на техниката на монтажа – на асоциативно-сугестивна връзка между момента на говоренето и изплуването на спомена²¹, в „Хаджи Димитър“ наблюдаваме каузалност във времевия модел. Предмет на описание е действието от пладнето на трудовия ден в жещкото лято, по време на жътва („слънцето спряно сърдито пече“), до зазоряването на следващия трудов ден („[н]о съмна вече“). В тази темпорална ос е подслонена баладичната нощ, която прави възможна кризисната среща между човек, природа и свръхестествени същества. Стихотворението така последователно разказва за лежащия юнак, за страстите (страданията) и проклятията му, за безспирно течащата кръв, за вълшебните помощници – орлица, сокол, вълк, самодиви, за техните грижи и бели премени, за ефирното им възнасяне, за търсенето на духа на Караджата, за съмването, за неумолимо прижурущото слънце, че читателят си представя съвсем буквално всички тези действия като случващи се *тук* и *сега*, но и всеки изминал ден. За последното свидетелства както смяната на нощта с деня в края на стихотворението, когато узнаваме, че героят е все още жив, така и употребата на наречието „денем“ („[д]енем му сянка пази орлица“), внушаващо, че станалото се повтаря отново и отново. Някак трудно бихме си представили с оглед на последователните движения и неотменната употреба на сегашно време в описанието на вълшебната нощ, че всички тези действия представляват форма на халюцинация, каквато най-вероятно е. Това е така, защото в този модус на разказване е заложен императивът за истинност, характерен за архаичното художествено съзнание. Изпълнителите на баладни народни песни са вярвали безусловно, че това, за което пеят, се е случило наистина.

В книгата „Обърнатата точка. Фигури към етимона на пейзажа и пейзажната лирика“ (1999) Иван Русков нарича нейерархичното съполагане на образи от действителността със свръхестествени явления или фантастични елементи „транспозитивност“:

„[Р]авноправното и трудно разграничимо съществуване на образи от действителността, поизопачени спомени, фантастични построения и пр., влизащи в разностьставни и многобройни комбинации и образуващи принципно невъзможни или алогични за реалното времепространство структури“ (Русков 1999: 49).

В един по-общ смисъл бихме могли да мислим транспозитивността, съвместяваща рационалното и ирационалното, като форма на символично помирение. Неизбежна е асоциацията с помирието на

²⁰ Елена Налбантова прави важното наблюдение, че ако стихотворението „Хаджи Димитър“ се опира на езическата митология, то в статията на Ботев „Петрушан“ Хаджи Димитър е сакрализиран по посока на Христовата митологема (Налбантова, Велкова-Гайдарджиева 2000: 90).

²¹ В статията „Наблюдения върху интерпретацията на времето в поезията на Ботев“ Клео Протохристова нарича „монтаж“ особената процесуалност в поезията на Ботев. Последователността не се изчерпва с темпоралния ред, а означава и съвместяване на несъвместими извън поетическия език състояния (Протохристова 2010: 8).

агнето с вълка в Книга на Исаия, 11:6 (срв. Коларов 2009: 292). Пророкът предизвестява, че след като земята се изпълни със знание за Бог, ще настъпи съвършен покой. Ако се върнем на дивната сцена на свечеряването, бихме могли да мислим нощта като епифания. Именно в условията на помирение се случва нощното озарение. Строфата със свечеряването буквализира първичното значение на думата *епифания*, с която древните гърци са назовавали появяването на звездите на небосклона.

Но нощта е положена във времето на трудовата общност. Текстът създава ослепителния образ на спряното сърдито слънце в небето над робската земя. Песента на жетварката е тежка, бавна и протяжна, защото такива са жетварските песни в съответствие с изнурителния дълъг трудов ден. Песните на полския труд, особено тези, които са се изпълнявали по пладне, когато слънцето „се е изправило“, най-ярко отразяват напрежението от безпощадния пек и маранята, на чиито фон полето изглеждало безкрайно. Колкото по-високо се издигало слънцето, толкова по-разгърната ставала жетварската песен. Нейната „пълзяща“ мелодия, виеща се около основния тон, отразявала върховното напрежение в средата на трудовия ден. За да си представим как е звучала едногласната песен на жетварката в „Хаджи Димитър“, трябва да имаме предвид, че жетварските песни са се изпълнявали високо. Музикологът Николай Кауфман подчертава, че една от особеностите им се състои в това, че те са богати на вокали. Често характерното за жетварската песен извисяване на гласа се случвало на вокала *e*. Подобна акустична реконструкция на съчастието между поезия и музика извежда на преден план гласната *e*, която подготвя асонанса в нощната картина. Така ониричното време не може да се мисли изолирано от целия акустичен пейзаж на стихотворението. Цялата видима и отекваща „нейде в полето“ звукова организация на пространството означава движение нагоре, по вертикала. *E* е пенетриращата космоса гласна²².

За разлика от зимния пейзаж в „Обесването“, фон на сякаш загинала природа, тук е налице пълнокръвието на природата по време на жътва. Аграрният субстрат в „Хаджи Димитър“ е ключов за разбирането на стихотворението. В темпоралната структура на текста е заложено напрежението между одичния и баладичния компонент, дефинирано във втория анализ на Н. Георгиев „Жанр, херменевтика и един прочит на „Хаджи Димитър“ (1989). Бихме определили одичния компонент като тълкувателен, прагматичен, утилитарен – именно той носи лайтмотива на творбата: пожертвалият се за свободата не умира, защото е жив в песенната памет. Баладичният компонент е изобразителен, наративно разгърнат, ониричен. На него дължим впечатлението за едновременно високата литературна организираност на творбата и тясната ѝ близост с баладичния фолклор.

Въпреки тези напрежения обаче, намираме, че това е единственото произведение на Ботев, което възпроизвежда драматизма на фолклорната балада. Текстът удържа впечатлението за итеративност и в денонощния цикъл, и в халюциногенното време, възпроизвеждайки структурата на концентрични кръгове. Външният кръг представлява природното спряло време, символизирано от образа на спряното слънце, във вътрешния кръг ониричното време изглежда ускорено, най-вече заради „глаголната температура“ на действията на самодивите, които са ефирно-вездесъщи.

Характерната итеративност гради единна езическа картина на свят, чийто център е култът към земята. Фигурата на пеещата жетварка е образ-прелюдия към ониричната част на стихотворението. Тя не само че не е извън, а и активно участва в изработването на митологичния план. Образът на самотната жетварка подготвя сцената на жертвоприношението, защото във фолклорната песенна традиция времето на събирането на реколтата е свързано с въздаване на жертва.

Народната песен „Невеста жетварка и самодиви“ сюжетно обвързва времето на жетвата с архаичната идея за жертвоприношение. В песента, позната в различни варианти, се пее за жена, която отива да жъне и чак след като се прибира у дома, установява, че е забравила детето си на нивата. Изследователите са единодушни, че детето не е забравено, а е съзнателно оставено на нивата като жертва на умиращото и възкръсващото аграрно божество²³. Анчо Калоянов смята, че сюжетопо-раждащо за песента е параномичната близост на думите „жетва“ и „жертва“ (Калоянов 2002). Инвариантът на песента съхранява следи от древни аграрни обичаи. Жетварката обаче не е типична патриархална фигура. Тя често е чуждата в дома, снахата, и това я прави персонаж от друг порядък.

²² Вж. солидното изследване на Николай Кауфман „Народни песни на полския труд“ (2003). Изказвам специална благодарност на проф. Тодор Моллов за това, че ми го препоръча.

²³ Срв. Мороз 1985: 11–19 и Калоянов 2002.

В архетипа си жетварката е посредник между тукашния и отвъдния свят, нещо повече тя дори има свръхестествени свойства, които я приближават до природата на самодивите (Мороз 1985: 13). Много често тя поема работа свръх силите си. Трябва да ожъне сама цяла нива до пладне с дете в скута и на помощ се явяват митичните свръхестествени помощници: самодиви, вълци, мечки, смоци, орли, хали. Тези същества по точно определен начин са свързани с хтоничното и соларното пространство както в народната песен, така и в стихотворението на Ботев. Наличието на сокол, вълк, орел и самодиви в „Хаджи Димитър“ означава строго вертикално градене на ониричното пространство. Има нещо сюрреално в присъствието на тези същества, които са посредници между тукашно и отвъдно. Вълкът е представител на хтоничното, а орелът и соколът обитават небесната сфера. Комбинацията от отделните митологични персонажи в „Хаджи Димитър“ не се среща в нито един конкретен песенен вариант²⁴. В този смисъл Ботев ги помирява в единство, във вселенски хор, като преобразява митичния план в йерархично-метафоричен. Най-често сред помощниците на жетварката в народната песен са вълците, които в някои варианти изяждат детето, а в други го пазят. Облагородяването на помощниците се случва при прехода от шаманизъм към християнство. При християнизацията на митопоетичната традиция вълците вече не изяждат детето, а го закрилят като „божи ангели“ (Калоянов 2002). В по-късни варианти на песента самодивите помагат безкористно за грижите за детето, а в някои варианти не вълците, а самовилите са наречени „ангели“ (Мороз 1985: 18)²⁵. От това можем да заключим, че християнизацията на песента „Невеста жетварка и самодиви“ лишава сюжета от компонента на насилието, който срещаме в по-примитивните варианти. За християнизираните митове е свойствена рационализацията на насилието.

Ботев вероятно е ползвал именно по-късна християнизирана версия на сюжета на жетварската песен. Само по този начин можем да си обясним помирението между „звяр и природа“ в баладичната нощ. Природата на жертвоприношението в „Хаджи Димитър“ е езическа дотолкова, доколкото се осъществява в недрата на напращялата в жетвата земя, в която попива кръвта на юнака. Но не бихме могли да си обясним мотива на помирението без християнската трансформация на този архаичен сюжет.

Мотивът на спряното слънце в баладата на Ботев също е зает от жетварските песни. Слънцето в обредния фолклор има правно-магически функции (Калоянов 2002). То е всеведо (от „вѣдѣти“ – *виждам, знам*) не само в митологията на българите, а и в митовете на славянските народи. Често то става свидетел на несправедливост. Съществува жетварска песен, където слънцето е наречено „мартор“, т.е. мартир (свидетел)²⁶. С оглед на митологичния архетип, образът на спряното слънце, появяващ се в третата строфа на „Хаджи Димитър“ и в последния стих на последната строфа, функционира в текста като латентна гледна точка. Изключително важно е, че тъкмо жетварските песни са били възприемани като „глас на самата природа“ (срв. Калоянов 2005: 232). В този смисъл преходът от жетварката, която „пее нейде в полето“, към „Пейте, робини,/ тез тъжни песни!“ означава преминаването от конкретния план на изображение към космическия план, в чиято сърцевина е природният жалеещ хор.

Стихотворението „Хаджи Димитър“ усвоява жертвено-митологичния потенциал на жетварската песен, като го полага в контекста на едно модерно жертвоприношение. На мястото на детето-жертва лежи юнакът-жертва, чиито характеристики напомнят за умирация и възкръсващ аграрен бог. И ако

²⁴ А иначе комбинацията на отделните митични персонажи при умирация юнак не се среща в нито един конкретен песенен вариант (Срв. Калоянов 2005: 231–232).

²⁵ В този смисъл твърдението на Александър Панов, че с облагородяването на самодивите Ботев е извършил една от най-значимите трансформации на митологичния план в художествената структура на „Хаджи Димитър“, не е съвсем вярно, защото то се наблюдава в по-късни народнопесенни варианти (срв. Панов 2012: 141). За отбелязване е, че авторът също обвързва „Хаджи Димитър“ с фолклорния сюжет „Невеста, забравила детето си на нивата“, но в центъра на интереса му са митологичните персонажи, а мотивът „жертва-жътва“, пренесен и в Ботевия текст, остава нерелефкиран.

²⁶ Това е песента за слънце, викано за свидетел („мартор“) в съдебна разпра между земята и небето. Слънцето изгрява кърваво и невесело и не може да изпълни правната си роля, защото не може да заеме страна в борбата между две космически начала – земното и небесното, тъй като те са еднакво необходими за жизнения цикъл, срв. (Калоянов 2002). За функционалното и образно съотнасяне на митологемите „слънце“ и „кръв“ вж. (Велчев 1990: 45). Историческия живот на мотива за кръвта в българската поезия изследва и Михаил Неделчев (Неделчев 1990).

изкупителната жертва в народната песен е ориентирана към годишния аграрен цикъл, жертвата в баладата на Ботев надхвърля времето на жетвата, защото се въздава за раждането на ново време. Човешкото жертвоприношение в „Хаджи Димитър“ има за цел възстановяването на реда в кризисна ситуация за неограничен период. Още повече че това стихотворение крие идеята и за колективно човешко жертвоприношение („[щ]е да загине/ и тоя юнак“)²⁷. „Колкото по-критична е ситуацията, толкова по-скъпоценна трябва да бъде принесената жертва“ – казва Рене Жирар в книгата си „Насилието и свещеното“ (1972) (Girard 1979: 18).

Жертвената кръв у Ботев се явява оплодяваща синекдоха на тялото: „бяло ми месо по скали,/ по скали и по орляци,/ черни ми кърви в земята,/ в земята, майко черната!“ („На прощаване“). Разчленяването на тялото и разсипването на частите му по земята напомня на древните аграрни практики, свързани със светозачеването и светообновлението. Метафората на черната кръв означава непомерна сила. Черното е хипертрофия на червеното. Втичащата се черна кръв в черната земя показва органиката на жертвоприношението. Кръвта е течна тор, необходима както за обновлението на природата, така и за раждането на нова история. За архаичните митове нищо трайно в общността не може да се постигне без кръвопролитие.

Така безспирно течащата кръв в стихотворението „Хаджи Димитър“ само външно може да се определи като хипербола. В логиката на текста, почиващ едновременно на примитивната идея за жертвоприношение и на модерния култ към безсмъртие в контекста на националната идея, това свършено и нескончаемо човешко изразходване изглежда естествено. Само смъртта би сложила край на подобно жизнено прахосване. Но тя не настъпва. Такова разточително умиране е ексцесивен влог в опита с непрекъснатостта, за който говори Батай в книгата си „Еротизмът“. За архаичните общества това е опитът със свещеното, а в универсалните религии – с божественото. Бликащата кръв в „Хаджи Димитър“, която толкова възмуцава Пенчо Славейков, символизира архаичното естество на жертвоприношението. В древните ритуали само пурпурната, свежа, свободно лееща се кръв имала свещена сила. А засъхналата върху жертвата кръв се е смятала за омърсена, тя била продукт на насилието, болестта и смъртта. Поради това кръвта в примитивните ритуали обикновено се отстранявала от жертвено място преди засъхването ѝ (Срв. Girard 1997: 36–37). Двойствената природа на кръвта е хомологична на амбивалентната същност на насилието. Насилието и насилствените мерки, предотвратяващи хаотичното му отприщване, са есенциално еднакви така, както пролятата кръв, изкупваща живота, е еднородна със заразената от злото кръв. Екстремно кървавото естество на жертвоприношението неотменно предполага освещаването на жертвата след нейната смърт. За сакрализацията на Хаджи Димитър като великомъченик допринася не на последно място и календарната публикация на баладата (Срв. Налбантова, Велкова-Гайдарджиева 2000: 86).

В крайна сметка в поезията си Ботев е подготвял собственото си жертвоприношение. Първият, който се опитва да осмисли психопатологията на модерното жертвоприношение в новата история, е д-р Кръстьо Кръстев. В не един текст той изследва потеклото на националния характер и това, което е по-интересно, опитва се да направи типология на българския дух. В психологическия ескиз „Светослав Миларов и неговият политически дневник“ (1897) д-р Кръстев очертава две напълно противоположни проявления на жертвеността в новобългарската история: „Христо Ботев и Светослав Миларов са двата крайни полюса в досегашното развитие на българския дух. Единият – мъжествена, почти сурова натура, крайно импулсивна и във висша степен деятелна, натура, в която всяка дума е дело; другият – женствена, нежна до болезненост натура, всичкото величие на която лежи в глъбината и силата на чувствата, които са му изпълнявали и поглъщали цялото му битие“ (Кръстев 2007: 324–325). Общото между фигурите на Христо Ботев, сам по себе си една късна за д-р Кръстев фиксация, и Светослав

²⁷ Всъщност митологизирането на Хаджи Димитър става предмет на поезията у много автори. В периодиката се появява фонд от текстове, които са посветени на колективния трансгресивен акт на четата на Хаджи Димитър и Стефан Караджа. Любен Каравелов пише стихотворение „Хаджи Димитър“ и драмата „Хаджи Димитър Ясанов“. Иван Кършовски създава няколко творби за четата на Хаджи Димитър – „Песен на храбрив български войвода Стефан Караджа“ и стихотворението „Свобода или смърт“. Димитър Великсин пише „В памет на българските въстаници от 1868 година“, Иван Кулин създава епоса „Два орла“. Тези митифициращи текстове са осветлени и изследвани от Елена Налбантова в „Хаджи Димитър и Стефан Караджа, или Пантеонът“ (Налбантова, Велкова-Гайдарджиева 2000: 75–90).

Миларов се корени в анархистичната чувствителност. Анархизмът е вътъкът на модерното жертвоприношение. В живота на Ботев, а и на неговите герои, има нещо, което можем да наречем *подражание на Христа*. То се състои в абсолютната активност на жертвата и пълното ѝ съзнание за невинност. В тази форма на страдания и страсти се откроява светлина, която не е природна.

ЛИТЕРАТУРА – чакам вариант с транслитерация на латиница

Антов 2004: Антов, П. Христо Ботев. Митичната памет на литературата. Модели. // *Да отгледаш смисъла. Сборник в чест на Р. Коларов*. Съст. Р. Кунчева. София: Издателски център „Боян Пенев“, 2004.

Ауербах 2017: Ауербах, Е. *Мимезис. Изобразяването на действителността в западноевропейската литература*. Прев. Жана Цанова. – София: Изток-Запад, 2017.

Ашкерц 2016: Ашкерц, А. *Равнодиги на българския гуслар*. Прев. Л. Димитров. – София: Факел, 2016.

Батай 1998: Батай, Ж. *Еротизмът*. Прев. А. Колева. – София: Критика и хуманизъм, 1998.

Библия 2006: Библия, или Книгите на Свещеното писание на Стария и Новия завет. – София: Фондация „Библейска лига“, 2006.

Ботев 1876: Ботев, Хр. Дякон Васил Левски. // *Нова България*, № 22, 12 август 1876.

Ботев 1888: Ботев, Хр. *Съчинения на Христо Ботев под редакцията на Зах. Стоянов*. – София: Българска народна печатница, 1888.

Ботев 1919: *Стихотворения. Автентично издание с критически бележки от д-р Кръстьо Кръстев*. – София, 1919.

Ботев 1976: Ботев, Хр. *Събрани съчинения*. Т. 1. Ред. Цв. Унджиева. – София: Български писател, 1976.

Бубер 1992: Бубер, М. Аз и Ти. // Бубер, М. Аз и Ти. *Задушният разговор. Божието затъмнение*. Варна: Стено, 1992, с. 3 – 115.

Василев 2015: Василев, К. Варовиков скат. // Василев, К. *Провинции*. – София – Лондон: Small Stations Press, 2015, с. 34.

Велчев 1990: Велчев, П. Из историята на словото-образ „кръв“ в българската поезия. // *Поетика и литературна история*. – София: Издателство на БАН, 1990, с. 38 – 68.

Геров 1977: Геров, Н. *Речник на българския език*. Фототипно издание. Част трета. – София: Български писател, 1977.

Геров 1978: Геров, Н. *Речник на българския език*. Фототипно издание. Част пета. – София: Български писател, 1978.

Георгиев 1992: Георгиев, Н. Ботевата балада „Хаджи Димитър“. // Георгиев, Н. *Сто и двадесет литературни години*. – София: ВЕК 22, 1992, с. 17 – 57.

Георгиев 1999: Георгиев, Н. Мълчаливите диалози в литературата. // Георгиев, Н. *Мнения и съмнения (По дирите на едно литературоведско чергарство)*. – София: Литературен вестник, 1999, с. 188 – 206.

Георгиев 2011: Георгиев, Н. Пътища между живота и смъртта. // *LiterNet*. Електронно списание, № 8 (141), 16 авг. 2011 – [достъп на 24.10.2017] <http://litenet.bg/publish/ngeorgiev/statii/pytishta.htm>

Градев 2017: Градев, Вл. *Това не е религия*. – София: Комунитас, 2017.

Димитров 2002: Димитров, Л. За забравата и „забравянето“ у Вазов. // *Наследството* Вазов. Съст. М. Кирова. – София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2002, с. 184 – 193.

Димитров 2018: Димитров, Л. Левски: канонизацията. // *Васил Левски. Из кривините на литературната иконография*. – София: Аз-Буки, 2018, с. 7 – 19.

Димитров 2016: Димитров, Ив. Българският опус на един словенски класик. // Ашкерц, А. *Равнодиги на българския гуслар*. Прев. Л. Димитров. – София: Факел, 2016, с. 7 – 47.

Илков 2014: Илков, А. *Chiasmus. Възрожденска културна идиоматика XIX и XX век*. – София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2014.

Кайоа 2001: Кайоа, Р. *Човекът и свещеното*. – София: Лик, 2001.

Калоянов 2002: Калоянов, А. Верско-митическото и религиозно-езическото в две жетварски песни. // *LiterNet*, 6.11.2002. <https://litenet.bg/publish/akaloianov/stb/versko.htm>.

Калоянов 2005: Калоянов, А. Двете жетварски песни и Ботевите балади „Хаджи Димитър“ и „Обесването на Васил Левски. // *Ботев. Съвременни интерпретации*. Съст. А. Велкова-Гайдарджиева. Велико Търново: Слово, 2005, с. 227 – 232.

Камбуров 2001: Камбуров, Д. Яворов: разсъбличането от Ботев (Яворовата „Нош“ между „На нивата“ и „Песен на песента ми“. // *LiterNet*, № 6, 25.06.2001. <https://litenet.bg/publish3/dkamburov/iavorov.htm>.

Кауфман 2003: Кауфман, Н. *Български народни песни на полски труд*. – София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 2003.

Коларов 1999: Коларов, Р. „Обесването на Васил Левски“ и поетиката на Ботев. // Коларов, Р. *Литературни анализи*. – София: Ариадна, 1999, с. 11 – 65.

Коларов 2009: Коларов, Р. Автополемика. // Коларов, Р. *Повторение и сътворение. Поетика на автотекстуалността*. – София: Просвета, 2009, с. 279 – 312.

Кръстев 2007: Кръстев, К. Светослав Миларов и неговият политически дневник (Психологически ескиз). // Кръстев, К. *Съчинения*. Т. 3. Съст. Л. Стаматов, С. Янев, Р. Шивачев. – София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 2007.

Моллов 2006 (съст.): Български фолклорни мотиви. Т. 2. Съст. Т. Моллов. *LiterNet*, 1.02.2006. https://litenet.bg/folklor/motivi/avramova_jertva/content.htm.

Мороз 1985: Мороз, Й. Реликти от календарен мит в една жътварска песен. // *Българска етнология*, № 4, 1985, с. 11 – 19.

Налбантова, Велкова-Гайдарджиева 2000: Налбантова, Е. и А. Велкова-Гайдарджиева. *Посмъртното слово като феномен на българската култура*. – Велико Търново: Слово, 2000.

Неделчев 1990: Неделчев, М. Ботевата поезия и историческият живот на мотивите в лириката. // *Христо Ботев. Нови изследвания*. Съст. Ст. Елевтеров, Н. Чернокожев. – София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1990, с. 304 – 327.

Панов 2012: Панов, Ал. *Художествена система на Ботевата поезия*. – София: ИК „Александър Панов“, 2012.

Протохристова 2010: Протохристова, К. Наблюдения върху интерпретацията на времето в поезията на Ботев. // Протохристова, К. *Парадокси на неназовимото*. Съст. Ив. Русков, Мл. Влашки, Св. Черпокова. – Велико Търново: Фабер, 2010, с. 7 – 21.

Пушкин 1981: Пушкин, А. С. *Собрание сочинении в десяти томах*. Т. 1. Съст. М.П. Еремин. – Москва: Правда, 1981.

Пушкин 2016: Пушкин, А. С. Сеяч. Прев. Н. Хрелков. // *Литературен свят*, № 83, 2016. <https://literaturosviat.com/?p=118612>.

Раковски 1983: Раковски, Г. С. *Съчинения*. Т. 1. Подбор и редакция Кирил Топалов. – София: Български писател, 1983.

Русков 1999: Русков, Ив. *Обърната точка. Фигури към етимона на пейзажа и пейзажната лирика*. – Пловдив: Етимон, 1999.

Русков 2017: Русков, Ив. *Време и запис. Образи на священото в новобългарската история*. – Пловдив: Университетско издателство „Паисий Хилендарски“, 2017.

Славейков 1897: Славейков, П.П. [Ц] Една книга върху Ботйова. // *Знаме*, № 33 и 37, 20 авг. и 3 септ. 1897.

Славейков 1906: Славейков, П.П. Жив е той, жив е... // *Мисъл*, 1906, № 5, с. 291 – 300.

Стоянов 1883: Стоянов, З. *Васил Левски (Дияконът). Чърти из живота му*. – Пловдив: Централна печатница на Ед. Дионие, 1883.

Тодоров 1988: Тодоров, Ил. *Над Ботевия стих. Текстологическо изследване*. – София: Български писател, 1988.

Якобсон 2000: Якобсон, Р. Структура на последното Ботево стихотворение. // Якобсон, Р. *Езикът на поезията*. Прев. Е. Трендафилова. – София: Захарий Стоянов, с. 373 – 393.

Girard 1977: Girard, R. *Violence and the Sacred*. Translated by Patrick Gregory. – Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.