

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА

Въобразените гори



Култура, изкуство, литература

© Маргарита Любенова Серафимова, съставител, 2025
© Издателство „Фабер“, 2025

ISBN 978-619-00-2000-4

*На корицата: Gillis van Coninxloo, Waldlandschaft, 1600.
Kunsthistorisches Museum Wien*

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА

ВЪОБРАЗЕНИТЕ ГОРИ

Култура, изкуство, литература

Съставител:
Маргарита Серафимова

Издателство „Фабер“
София, 2025



Изданието е реализирано по проекта „Литература и природа. Български литературни и литературоведски интерпретации“, финансиран от Фонд „Научни изследвания“, договор № КП-06-Н60/13 от 3.12.2021 г.



Книгата в дигитален формат може да се намери на сайта на проекта:
<https://litteraturaetnatura.eu>

СЪДЪРЖАНИЕ

Въведение (<i>Маргарита Серафимова</i>)	7
<i>Ален Монтандон</i>	
Въобразените гори: от идиличното до фантастичното.....	17
<i>Лидия Денкова</i>	
„Гората бяга от очите“. Философската метафора в една приказка за диалектиката	31
<i>Пламен Антов</i>	
Живот в гората – гора от символи (Торо – Бодлер)	50
<i>Стоян Ставру</i>	
Свещените горички и пътят на правото	83
<i>Елица Попова</i>	
„Аз виждам често издълбани имена / по дънерите на брези и буки“. Въобразената реална гора на Георги Мицков	100
<i>Виолета Вичева</i>	
Да се изгубиш и намериш във въобразената гора. Романът „Боровите острови“ от Марион Пошман.....	132
<i>Божана Филипова</i>	
Бърнамският лес и преобръщането на природния закон в трагедията „Макбет“ на У. Шекспир.....	147
<i>Александър Попов</i>	
Семиотичната гора в съвременния англоезичен роман	161
<i>Миряна Янакиева</i>	
Гора в дървото.....	173
<i>Маргарита Серафимова</i>	
Звуците на гората	194

Ребека Джили

Гората и нейните тълкувания в руското литературно пространство от XVIII и началото на XIX век.....212

Елена Борисова

„Светът се нарича дъбрава“: човекът срещу природата, или пътищата към „прогреса“225

Николай Генов

От Земята към Космоса и от Космоса към Земята: за космическата джунгла на научнофантастичната литература.....247

Светлана Стойчева

Игра на архетипни сенки в митопоетическите гори.....256

About the Authors 267

ВЪВЕДЕНИЕ

Дърветата и хората

Когато попада на огромна секвоя с диаметър десет метра и височина – сто, дърво на две хиляди години, старо колкото християнството, Р. Пауърс, авторът на знаменитата „The Overstory“ осъзнава, че дърветата и хората имат съвместна история, която очаква да бъде разказана.

Това съзнание (примесено с чувство за загриженост) подтикна и нас да пристъпим към един съвременен прочит на горските истории в литературата, какъвто още не е предприеман, водени от мисълта да открием – в духа на днешния ден – какво точно е съчетанието/съотношението между природно и метафорично, което изгражда нашата представа за гората. Кое от сетивното остава вписано в символните ѝ значения? Как действителната съдба на горските масиви придава форма на въображението, свързано с тях и обратно, доколко въображението диктува и направлява отношението на човека към горите?

Гората е вдъхновение, извор на разкази и легенди, емблема на природата, на самотата, на търсенето на смисъл. Мощен литературен мотив, извикващ мистерията на дивата природа и проникващ в тайните на несъзнателното. Място на приключения и загадки и на търсене на изгубените връзки на човека и природата. То ни приканва да тръгнем по пътеките на разкази и предания от стари времена. Пейзажът е реален и символичен, изпълнен с приказни герои като Малечко-Палечко, Червената шапчица, Хензел и Гретел. Място на метаморфози като в „Забранената гора“ в „Хари Потър“ или в романите на Дж. Р. Р. Толкин. Свят, безброй пъти извикван, описван, фантазиран. Да си спомним за Омагьосаната гора, Броселиандовата гора, Бърнамския лес. Гората е дори литературна форма: поема, наречена „силва“, поема-гора.

Тя е в основата на най-разнообразни творби, за което красноречиво говорят заглавия като „Уолдън или Живот в гората“ на Х. Д. Торо, „Тайната на старата гора“ на Дино Будзати, „Книга за джунглата“ на Р. Киплинг, „Горски цар“ на М. Турние, „Баронът по дърветата“ на И. Калвино. Без да забравяме „Хубава си моя горо“ на Л. Каравелов, „Горски пътник“ на Г. Раковски или „Повест за една гора“ на Е. Станев.

Горското въображение прекосява цялата литературна история: от Античността, през Средновековието и романтизма до литературата на днешния ден, както и от митологията и фолклора до детската литература и завладяващото все нови територии фентъзи, превръщайки се постепенно от *locus terribilis* в *locus amoenus*. Никое изкуство не остава безразлично на горската магия: живописата, архитектурата, музиката, киното...

Гората е заредена с креативен потенциал, пространство, откъдето изскача фикцията. И никак не е трудно да се досетим защо. Гората е истинско тайнство: приглушена светлина, плетеница от клони, корени и храсти; неясни шумове (пърхане, жужене, цвърчене, чирикание, прашене, шумолене); аромати (на смола, на треви, на влажна пръст); докосвания (до грапавата кора на дърветата, мекия мъх, остриите бодли на къпини и шипки). Тя е изгубване. Лабиринт. Пътеки и разклонения. Толкова много възможности накъде да поеме пътят. И разказът. Всички жанрове. Всякакви истории. Абстрактност, необременена от спомени (за разлика от града), готова да приюти всяко развихрено въображение. Зад всеки храст може да се крие изненада. Тя е спяща, но винаги жива. Живот, който блика отвсякъде. Всяко мълчание в нея е измамно.

Както знаем обаче, никоя фантазия не изниква на празно място. Гората е също и реалност. Според речника на българския език думата 'гора' означава:

1. Множество дървета, които растат на голяма площ. *Отивам в гората. Минавам през гората. Гъста гора. Борова гора.*

2. Диал. Планина.

същ. умал. горѝца, мн. горѝци, ж. (в 1 знач.).

същ. умал. горѝчка, мн. горѝчки, ж. (в 1 знач.). *Брезова горичка.*

- *В гората расъл.* – Разг. Див, прост. *Ти в гората ли си расъл?*
- *Хващам гората.* – Разг. Отивам надалече, незнайно къде, запилявам се.

Синоними: лес, дъбрава, гъсталак, кория

Електронните енциклопедии ни осведомяват, че горите са една от основните екосистеми на Земята, които днес покриват 30 % от сушата, докато в миналото са заемали 50 %, както и че в тях е концентрирано 90 % от цялото биоразнообразие на сушата. Научаваме, че броят на дърветата надвишава броя на звездите в Млечния път, но че милиарди

дървета биват изсичани всяка година, и че от появата на земеделието до днес броят им е намалял наполовина¹.

Дърветата са синоним на другост: живи организми, които са коренно различни от човешките същества. Неподвижни, вкоренени в почвата, свързващи телуричния мрак със светлите небеса, дърветата са способни на невероятното умение, наречено фотосинтеза. Листата им превръщат въглеродния диоксид от въздуха и водата в първична органична материя: захари и кислород, които представляват горивото на живота. Друго уникално свойство на дърветата е свързано с тяхната дървесина – изключително здрав биоматериал, който изгражда ствола – стълб, издигнат към слънцето, за да поддържа жадната за светлина корона. И накрая, това са дълголетни организми, способни да живеят хиляди години.

Дърветата винаги са били щедри. Те снабдяват земята с кислород, филтрират водата, благоприятстват валежите и осигуряват защита на почвата. Гората е внушителна общност от дървета. Те ориентират своите корони така, че да не си пречат. Корените им сключват съюзи с подземните гъби, образувайки „социални мрежи“ с поразяваща интелигентност. Учените говорят за истинска „горска общност“ от живи същества (растения, насекоми и гъби), движена от сложни взаимодействия на съперничество и сътрудничество в удивително равновесие.

В зората на историята на планетата, горите са покривали почти цялата земна повърхност. Те са люлката на човечеството. Нашият род води началото си от дърветата. Ние сме потомци на дървесни примати. В продължение на близо два милиона години нашите предци са се придвижвали из короните на девствените гори. След това гората е продължила да дава подслон и храна на първите хора, ловци-събирачи, които са бродели из континента. Докато водели номадски начин на живот, съвместим с горската среда – ловували и събирали плодовете на природата, – народите не посягали на гората. Но в момента, в който се установяват на едно място по време на неолита и се захващат със земеделие, започва процес на обезлесяване и така се прекъсва нашият наследствен съюз с гората. Първичните гори от онези древни времена днес почти не съществуват.

Още епосът за Гилгамеш съдържа спомен за Кедровата гора, която е била изсечена от шумерите. Платон в „Критий“ говори с носталгия за

¹ Напр. страницата за гората в Уикипедия: <https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D1%80%D0%B0>

времето, когато горите покривали по-голямата част от Атика, и пише, че в сравнение с миналото „нашата земя прилича на тяло, изтощено от болести“. Ударите на брадва някъде в горите отеква в цялата история на литературата.

Александър Хумболт е първият, който предложил обяснение на способността на горите за поддържане на равновесието в природата. Алармирал, че обезлесяването способствало поройните дъждове да отмиват почвения слой по планинските слоеве. Изсичането на горите довело и до унищожаване на ниската горска растителност като мъхове, шубраци и корени („Горите са жестоко изсечени“ пише Хумболт в дневника си²). Дървото е било петролът на XVII и XVIII век. Отношението на човека било хищническо. Както гласи една крилата фраза, чието авторство остава неизвестно, „Гората предшества хората, пустинята следва след тях“. Печалният опит на Великденските острови, където цяла една цивилизация е изчезнала вследствие на унищожаването на природните ресурси, ни кара да чувстваме опасността още по-осезаемо.

А всъщност цивилизацията е родена в просеките. Полята и градовете са построени чрез изсичане на дървета. За италианския ренесансов философ Джамбатиста Вико „нещата се случват в следния ред: първо горите, после колибите, после селата, градовете и накрая научните академии“³. „Западното въображение е въображение на светлината, на съзнанието, на гледката, която ни носи надалеч, на реда на изчистения пейзаж“ (Р. Харисън).

Нашето съвременна представа за гората е цивилизационна. Тя е свързана с дейности понятни и внасящи ред: сеч, засаждане, почистване, маркиране. Гората – това са пътеки, указателни табели, разклонения наляво или надясно, пейки, кошчета за боклук, въжени съоръжения за игри на децата. Приемаме възможността да се изгубим в нея, но само донякъде, без нищо прекалено, без риск, без вълци, без диви котки⁴

² А. Улф, *Откривателят на природата. Новият свят на А. фон Хумболт*. София, Изток-запад, 2018, с. 73.

³ Точно тези думи избира и Р. Харисън за мото на книгата си, превърнала се в незаобиколима референция по темата: вж. Robert Harrison, *Forests: The Shadow of Civilization*. University of Chicago Press, 1992.

⁴ Да припомним ужаса, всяван от неуловимата дива котка в лесовете на Североизточна България в същия този момент и безпрецедентните мерки за нейното залавяне и „неутрализиране“.

или вещици. Ако някъде по земята все още гората е място на обитаване и препитание, то в Европа тя е по-скоро място на развлекателни практики⁵.

Емпирия и метафизика

В течение на времето гората е обогатявала своята фигуративна сила. Ако се върнем към речника, виждаме отбелязани две от основните ѝ преносни значения:

а) гората като единица мярка за дивост, за пълната ѝ противоположност на понятието култура (така, ако си зададем въпроса кое е най-дивото място, съвсем естествено възниква мисълта за гората. Дж. Фаулз в своето есе „Дървото“ (1979) също твърди, че квинтесенцията на това място е неговата „дивост“ – то се оказва ирационално, безконтролно, непредвидимо. Попадне ли човек в него, неизменно усеща, че е попаднал на място, където не е господар. Липсата на перспектива, на панорама, поставя човека в близък план с околния свят, който няма възможност да огледа добре); и

б) място на излизане от нормата, от стандарта, извън очакванията, територия на различното, търсене на индивидуален път (да си спомним за популярната телевизионна поредица „Да хванеш гората“, която ни среща с хора, дръзнали да излязат извън общоприетите норми⁶). Първото е нещо като етикет, констативно, второто е като възможност, перформативно. Още тук се сблъскваме с различни, дори противоположни конотации: гората може да носи положителен или отрицателен знак. Тази нееднозначност, противоречивост, неяснота ще ни съпътстват през цялото време. Но пък точно тя е хранителна среда за фикцията.

⁵ Вж също D. Cottureau, *La nature, source d'inspiration pour écrire, ou comment les mots sortent du corps*, 2014 : <https://festimalles2014.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/02/2014-turmelic3a8re-confc3a9rence-cottureau.pdf>

⁶ Телевизионната поредица „Да хванеш гората“ разказва десетки човешки истории на хора, дръзнали да излязат извън общоприетите разбирания „за щастие и успех и да проправят собствена пътека на отдавна забравени места“, хора, „които имат смелостта да променят средата около себе си, а не да бъдат нейна функция или жертва“, които карат нейната авторка (Гая Щърбева) да заключи, „че ‘да хванеш гората’, не е просто необичаен житейски избор, а вътрешно състояние“. Така още веднъж, говорейки за гората буквално, неизбежно стигаме до метафоричното, тръгвайки от обективната реалност, пътят ни води до субективното ѝ преживяване, и че крачейки по пътеките на осезаемите места, неусетно и за самите нас сме потънали в дебрите на съзнанието и несъзнателното: <https://erove.eu/mobile/product/details?Id=143&langId=0>

Гората се очертава като архаично място, локус на произхода, предшестваш познатия ни свят, като пазителка на паметта, в която ние – туристи или читатели – се разхождаме в миналото на човечеството. А също и като връщане към собствения ни опит като деца, към първите ни впечатления – действителни или натрупани от приказките. Горите приютяват детските ни страхове. Но гората е и място на преминаване, на трансформация, на обрат. Тя е препятствие *par excellence*, пространство на изпитанието, в което човек се изгубва, в която се лута, където търси себе си, преодолява заблуждения, израства: независимо дали става дума за гората от приказките (от Малечко до Хензел и Гретел, Червената шапчица и Снежанка), за рицарите на Кръглата маса, които навлизат в гъсталака без път и пътека в търсене на героични приключения, или за тъмния лес на Данте от „Божествена комедия“. Пак непроходимата гора е тази, която ни мами да напуснем правата линия на навика; страх и съблазън едновременно.

Въображението на гората идва при нас от дълбините на времето и е резултат от хиляди години живот в природата, с нея и срещу нея – природа, която е едновременно партньор и враг, източник на живот и смърт. В нея човек може да слезе до животинското или да се възвиси до божественото. Тази двойственост е дори пространствена: тя е едновременно интериор и екстериор – в този случай ние не толкова излизаме навън, колкото навлизаме навътре в гората. Тя е особено пространство на вглъбение, на уединение и интимност, на проникване в дълбочината на нещата. Но тя може да смесва неочаквано сериозното и лудическото и да размива с лекота границата между реалното и нереалното. Така в „Сън в лятна нощ“, Шекспир представя една измамна гора, оживявана от фантазиите на необуздани елфи и феи.

Гората може да бъде място на лишения, на заплахи. Особено въздействаща е нощната гора, която – както знаем от приказките – е изпълнена със страшни звуци, заплашителни сенки, студ и тъмнина, препятствия и препъвания. Един различен свят – непознат, непознаваем, където човек се чувства натрапник, неканен гост. Място, което крие тайни. Тъмна, загадъчна, магическа, непроницаема, гората напомня за пагубните сили на природата. Тя е лабиринт. Място на опасни духове – тролове и феи, елфи и джуджета. Непознато място, пълно със скривалища и незнайни кътчета. Светлината трудно прониква. Ето защо се отъждествява с женското начало, схващано като цикличност, матрица, лунарност, нощни сили, Гея. Казваме девствена гора. Женскостта на

гората изисква да бъде проникнато в нея, да бъде опитомена, осветена от мъжкия соларен принцип.

Гората е и лабиринтът на нашия дух. Свързва се с опита да надзърнем отвъд разума, да разберем кои сме всъщност. Тя ни среща с чудовищата в собствената ни психика. Символизира несъзнателното, а значи – мистерията и дълбините на душата. Място на инстинкти, дълбоко заровени, най-малко управляеми, способни да отключат ментални отклонения и халюцинации. Гората извиква паника, ужас. Според Юнг – този ужас издава именно страха от разкриването на нашето несъзнателно, от срещата със самия себе си.

Но гората е изпълнена и с райски кътчета, наситена е със зеленина и успокоение и е място на възвисяване на духа. Така нейната история е пълна с разклоняващи се пътеки, с енигми и парадокси; едновременно профанна и сакрална. Смята се за място извън законите, но е и убежище на борещите се за справедливост и законност. Погубващо и опасно пространство, но и вдъхновяващо, и очароващо. В нея неодушевеното може внезапно да оживее, божественото да се превъплъти в животинското, благородникът да бъде сведен до дивака, правата линия да образува кръг, а непосредствено преживяното да отстъпи място на приказното. Вижда се, че отношението ни към гората не е невинно, не започва отсега, не се конструира *ex nihilo*. Към непосредствения опит и вътрешно усещане, се добавя неизбежно и нашата култура.

Растителна памет

Още преди Лорънс Бюел да заговори за това, че съзерцанието на околния свят е толкова значимо за поезията, колкото и интроспекцията, Башлар е този, който свързва непосредствения сетивен опит и философстването. „Гората“ е разказ, който ни кара да признаем света в неговата осезаема същност. Тук описанието върви ръка за ръка с въображението. Местата подхранват историите, които на свой ред карат пейзажа да оживее⁷. Към тази свързаност на материалност и въображение се добавя и ролята на гората за самото писане. В съзнанието ни дърветата и книгите са неотделими. Дървото се явява природна основа, позволяваща де се вписват думи и знаци, да се гравира, инкрустира,

⁷ Вж. B. Lopez, “Landscape and narrative”, In: *Crossing open ground*, New York, Vintage Books, 1989, p. 61 – 71: <https://wab.org/wp-content/uploads/2023/07/BARRY-LOPEZ.pdf>

материализира словото. Древните използвали за писане нежния слой, наречен *liber*, разположен под кората на дърветата⁸. Векове по-късно е изобретена дървесната смес, служеща за изработка на хартия. Така от *либера* до производството на хартия, писането никога не е скъсвало с дървото. Употребата на думата *лист*, удвоява тази връзка. Върху палмови листа сибилите записвали своите пророчества; и съвсем естествено това, което е означавало листът на дървото е станало лист от книга⁹. Така екосистемата е навлязла в историята на писането, превърнала се е в растителна памет на човечеството (У. Еко). Гравирането върху дърво ни напомня за един литературен герой – Робинзон Крузо, който прави с ножа си резки върху дебела греди, за да означа дните, месеците и годините, и по този начин да разсее мъглата на времето, както и за един автор – Мишел дьо Монтен, който върху гредите на своята библиотека кара да инкрустират латински и гръцки сентенции, които да му служат като жалони за собственото му писане.

Така литературната история и горската не спирала да се преплитат и да провокират креативността. Не е случайно и че У. Еко озаглавява своите емблематични изследвания върху фикцията „Шест разходки в гората на измислицата“. Известната фреска на П. де Шаван „Свещената гора на знанието“ пресъздава деветте музи, разположени именно сред гора – идеалното място за изкуствата и науките¹⁰. Древни, езически, библейски, горите са изградили в паметта на човечеството монументални храмове, поддържани от „живи колонии“. Динамичен пейзаж, витален организъм, постоянно движеща се система, окъпана от аромати, трептяща от звуци, но и родно място на *homo symbolicus*. Полиморфни, синкретични, метафорични – горите са място за среща на изкуствата.

Несъмнено споменът за великите митични гори все още дреме в гънките на колективната ни памет. Те продължават да оформят нашите пейзажи, дишаме благодарение на тяхната невидима дейност, а озоваването под живителните им сенки ни носи спокойствие и умиротворение.

⁸ Вж. книгата на А. Corbin, *La douceur de l'ombre*. Paris, Fayard, 2013, и по-специално главата *Ecrire sur l'arbre*, pp. 15–26.

⁹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰ Pierre Puvis de Chavannes, *Le Bois sacré cher aux Arts et aux Muses* (1884), Musée des Beaux-Arts de Lyon: <https://www.mba-lyon.fr/fr/fiche-oeuvre/le-bois-sacre-cher-aux-arts-et-aux-muses>

Духът и материята

В степента, в която днес горите се топят пред очите ни, нараства носталгията по тях, както и вниманието към текстовете и историите, които ги карат да оживяват пред нас. Горите са изпълнени със заровени спомени, с унаследени от нашите предци страхове и мечти, вярвания и митове. Ето защо когато горите загиват в пламъците на безбройните пожари по цялото земно кълбо днес, имаме усещането, че нещо от нашата историческа памет отлита като дим. Ако този ценен извор на спомени, фантазии и вдъхновение изчезне – бихме изгубили нещо от поетичната си същност¹¹. Езикът и душевността ни биха обеднели. Това ни кара да осъзнаем, че изчезването на екосистемата не е единствената последица от изчезването на горите. Че е застрашена не само природата, но и културата.

Всъщност, креативното въображение не участва само пасивно в тази релация и има силата да се намеси в съдбата на природата. Така, в своите подходи към една „проприетарна“ екология, С. Ставру подчертава важността на духовния аспект за екологичното равновесие. Чувството за опасност, която гората е внушавала, е било решаващо за нейното спасение. Образът на „страшната гора“ е съпътствал цялата литературна история – от епическите песни и фолклорни приказки до приказния свят на Толкин, – а въображението системно е изграждало граница между човешкия свят и горския. Тази граница векове наред е осигурявала покой на гората. Извадена на светло, тя изгубва своята магия (магията, с която въздейства е същата, която я пази). „Ирационалността на въображението, което поражда страх у хората и ги държи настрана“¹², се оказва несравнимо по-ефикасно от всякакви целенасочени мерки за опазване на горите. Ето защо в търсене на отговор на

¹¹ Между поезията и горската среда съществува генетична връзка, твърди и Робърт П. Харисън: „Гората е място, където влизаш и всичко може да се случи. Има този елемент на мистерия и един вид полумрак, на тъмнина. Поезията навлиза в този полумрак и носи непознатото, това, което е изчезнало или това, което се е отдалечило. Ако този ценен източник на поезия изчезнеше, езикът би рискувал да атрофира до нищо повече от прозаично, концептуално и абстрактно. Тогава бихме били в пустинята“. В интервю за *Le Courier de l'UNESCO*, 2023 г.: <https://courier.unesco.org/fr/articles/robert-pogue-harrison-il-existe-un-lien-fondamental-entre-la-poesie-et-la-foret>

¹² С. Ставру, *Морални измерения на собствеността (Към обосноваването на една „проприетарна“ екология)*. София, АИ Проф. М. Дринов, 2021, с. 213.

съдбоносния въпрос *как може да опазим гората* – С. Ставру изразява следната хипотеза:

Дали днес не е по-добре да върнем обратно **страшното** в гората: или поне в някои части на гората – тези, които смятаме за ключови за оцеляването на природата на нашата планета? Така гората – като архетип на природното, отново ще стане страшно място, населявано от диви растения и „свободни“ животни, чието непокорство поражда различни митове за съществуването на опасни горски духове. Въсъщност именно този анимизъм е успял да спаси гората в много от местата, където днес тя продължава да съществува в своето първично състояние¹³.

Дали не е добре „да възпитаваме *преднамерен страх* към дивата природа“, защото „ако хората окончателно победят горските създавания и заличат страха от тъмните феи, това може да бъде и краят на природата“¹⁴.

Става ясно, че въображението не само се подхранва от природата. То пази природата жива. Гората е ресурс на креативната фантазия, която на свой ред е гаранция за нейното оцеляване. Така загрижеността за гората се оказва загриженост и за литературата. И обратното.

Ето защо пристъпихме към написването на тази книга с ясното съзнание за екзистенциалната значимост на „въобразените гори“.

Маргарита Серафимова

¹³ *Ibid.*, p. 228.

¹⁴ *Ibid.*, p. 230.

ВЪОБРАЗЕНИТЕ ГОРИ: ОТ ИДИЛИЧНОТО ДО ФАНТАСТИЧНОТО¹

Ален Монтандон

Университет Клермон Оверн, Франция

IMAGINED FORESTS: FROM PASTORAL TO FANTASTICAL

Alain Montandon

University of Clermont Auvergne, France

Резюме: Гората е двойствено място: оазис на щастие и хармония, но и символ на дива и непокорна природа, контрастираща с цивилизацията и социалните конвенции. Тя е израз на свобода, спонтанност, на автентична истина. Гостоприемно и идилично убежище, за романтиците тя е свято място, пропито с пантеистична духовност. Но самотата и особената сонорна атмосфера добавят към неговата възвишеност елементи на тревожност и страховити фантазии.

Ключови думи: *фантастична гора, възвишено, самота, тревожност*

Abstract: *The forest is an ambivalent space. It simultaneously evokes harmony with nature and the untamed wilderness, standing in opposition to civilization and social conventions. In Romanticism, it signifies freedom, spontaneity, and authentic truth, while also appearing as a sacred site infused with pantheistic spirituality. Yet its solitude and peculiar soundscape heighten its sublimity by introducing elements of anxiety and a frighteningly fantastic imagination.*

Keywords: *Forest, Uncanny, Sublime, Solitude, Anxiety*

Ако не бъде възприемана като пустиня или като гибелно място, гората изглежда като благотворен оазис от зеленина. Тази поетична метафора, описваща красотата и богатството на гората, я представя като райско кътче, което служи за защита и убежище на човешките същества, които намират там покой и свобода, далеч от ограниченията на обществото.

¹ В оригинал: « Forêts imaginées : de l'écrin à l'écran ».

Природната ѝ красота омагьосва сетивата и предизвиква възхищението на всеки, който дръзне да навлезе в нея и да потъне в съзерцание на величествените ѝ дървета, на нейната флора и фауна. Тя е идеално място за любовно уединение, благоприятно за потайни срещи между влюбени като прочутите герои на Русо Жули и Сен-Прьо. Тя приютава чувствата и мислите на пътешественика, развълнуван от това, което Жорж Санд нарича „дивата хармония на гората“², и предлага „по-добър подслон и повече поетични места от долините“³.

Тишината, прохладата и сянката на горите са възхвалявани като идилични, приканващи към почивка, но и към общуване с природата, тази природа, която според Русо „сякаш иска да скрие от погледите на хората истинските си прелести, към които те са твърде нечувствителни и които унищожават щом се доближат до тях. Тя избягва често посещаваните места и само по върховете на планините, в дълбините на горите и при безлюдните острови може да разкрие своето най-вълнуващо очарование“ („Новата Елоиза“). Разходката в гората създава непосредствена връзка между емоциите и природния пейзаж като място за размисъл и покой. Жули отива в гората, за да обмисли чувствата си към Сен-Прьо и моралния избор, който трябва да направи в живота си. Социалният и политически смисъл на гората произтича от символиката ѝ на дива, необуздана природа, в контраст с цивилизацията и условностите на обществото. Тя олицетворява свободата, спонтанността и истинската автентичност в противовес на фалша и лицемерието на градската среда. Завръщането към природата, което тя възплащава, е завръщане към корените („гората, която ме връща към произхода на света“, както пише Дидро⁴).

Също така, тя е благосклонна към заблудените, отхвърлените, бегълците. Легендата за Геновева от Брабант е красноречив пример за това. Осъдена на смърт, тя бива в крайна сметка оставена с новородения си син в гъстата гора, където ще намери покой, а бебето ѝ ще бъде кърмено от сърна. Романтизмът ще открие тук мотива за детето в приказната сцена на гостоприемната природа. Така на страшната гора много художници са могли да противопоставят гората приютаваща смирени хора и отшелници в близко съжителство с птици и животни от дива-

² G. Sand, *Consuelo*. Paris, Lévy Hetzel, 1856, t. 2, p. 211.

³ *Ibid.*, p. 30.

⁴ D. Diderot, *Essais sur la peinture*. Paris, Buisson, an IV, p. 113.

та природа като катерици и елени. Най-известното изображение на Геновева безспорно е картината на Адриан Лудвиг Рихтер (1839 – 1841), в която величието на дърветата, извикващо образа на *Waldeinsamkeit*⁵, характерен за немския романтизъм, рамкира чудесната сцена със светицата, сърната и детето, която придава религиозно и сакрално изменение на горската природа.

В „Павел и Виргиния“ Бернарден дьо Сен-Пиер описва идилията на тропическата гора на остров Мавриций като място на чистота, красота и единение с природата, където главните герои могат да избягат от натиска на обществото и да намерят мир и спокойствие. Това очарователно място символизира невинността и чистотата, но също и силата и жизнеността на природата. Що се отнася до Шатобриан, новостта на американския пейзаж му предлага спиращо дъха зрелище в „Атала, или Любовта на двама диваци в пустинята“, благодарение на пищната растителност:

[...] дървета с всякаква форма, цвят и аромат се преплитат, растат заедно, издигат се във въздуха на височина, която уморява погледа. В подножието на тези дървета се преплитат диви лози, увивни растения и колоквиенти, които се катерят по клоните им, увисват от кленовете към лиродендрона и от лиродендрона към алцеята, оформяйки безброй хралупи, сводове, портали⁶.

Писателят изброява и богатото биоразнообразие на гората с всички нейни разноцветни животни (зелени папагали с жълти глави, пурпурни кълвачи, огненочервени кардинали и пр.), което допринася за опиянението на сетивата и за красотата на гледката.

При романтизма гората често се проявява като свещено място, свързано е с някаква форма на пантеистична духовност, в която човекът става неразделна част от заобикалящата го природна вселена. В едноименния роман на Сенанкур, Оберман, който обича уединението, „простора на гората“ и „величието на лесовете“, търси „в горското движение и в шума на боровите, някои от акцентите на вечния език“⁷. Мистичното чувство вижда в гората проявление на Бога. За Шатобриан

⁵ За „Waldeinsamkeit“ (самотата на гората), вж. по-нататък.

⁶ F.-R. Chateaubriand, *Atala, ou les Amours de deux sauvages*. Paris, 5^e édition, 1801, p. 6.

⁷ E. P. Senancour, *Obermann*, Lettre XLVIII, p. 264.

тя често е натоварена с религиозни и метафизични символи, пресъздаващи както величието на божественото творение, така и тайните на човешкото съществуване. По този начин гората се явява като божествен храм:

Стволите на тези дървета, червени, изпъстрени със зелени петна, издигащи се без клони до върховете си, приличаха на високи колони и образуваха перистила на този храм на смъртта; там цареше религиозен шум, подобен на приглушения звук на органа под сводовете на църква; но когато човек проникнеше в дъното на светилището, чуваше само химните на птиците, които празнуват вечния празник в памет на мъртвите⁸.

Архитектурният образ е подхванат и от Бодлер в неговия сонет „Съответствия“:

Природата е храм и живите колони
със смътни думи си говорят в този храм;
в гора от символи човек се лута сам,
изпращан от очи, към него благосклонни⁹.

В „Рене“ (1802) Шатобриан описва гората като място за самовглъбение и размисъл, подходящо за самоанализата на една измъчена душа. Но авторът на *Natchez* (1826) открива и мрачните дълбини в обширните гори на Северна Америка, пълни несъмнено с красота и величие, но и с опасности и мистерии. В „Атала“ силната буря, която принуждава бегълците да търсят убежище, е повод за възвишения и ужасяващ спектакъл на бушуващите стихии:

Но мракът се сгъстява: ниските облаци навлизат в сянката на гората. Облаците се разкъсват, мълнията рисува бърз огнен знак, стремителен вятър идващ от запад, струпва облак връз облак. Дърветата се огъват, небето се раздира час по час и през тези разломи се разкриват нови небеса и пламнали простори. Каква страшна, величествена гледка! Една мълния подпалва гората; пламъците се разпиляват като

⁸ Chateaubriand, *Atala*, p. 113.

⁹ Ш. Бодлер, *Цветя на злото. Малки поеми в проза*, София, Народна култура, 1991. Прев. Кирил Кадийски.

огнени коси; колони от искри и дим обсаждат облаците, които бълват нови мълнии в огненото море¹⁰.

Сюблимният нощен и ужасяващ характер на гората я прави вече не приятно, а плашещо място на отчаяна самота, подсилващо суеверията. От Средновековието насам гората се възприема като място на всякакви опасности, подобно на трагичния сблъсък със страшния глиган във „Феята Мелюзина“ на Жан д'Арас или във „Флорентин“ на Доротея Шлегел. Театър на ужаса, гората се оказва място на смъртта.

Велики гори, вие ме плашите като катедрали;
вие виете като орган; и в нашите проклети сърца,
Палати на вечен траур, където трептят старинни камбани,
отеква ехото на вашите *De profundis* (Baudelaire, « Obsession »).

Ревът на лесовете, чудовищни нощни зверове, оживели, персонафицирани дървета със заканаелни погледи и враждебни, страховити ръце, изглеждат като въплъщение на зли същества. В „Магическата планина“ Лудвиг Тик кара своя герой да каже: „Пред мен не са ли това гори от черни коси? От потока не ме ли поглеждат святащи очи? Откъм планината не ме ли приближават разкошните форми?“¹¹ Още в „Приключенията на Дон Силвио от Росалва“ (1764) на Виланд страховитият Педрило вижда „ужасен гигант, който изниква от земята“: „Той става все по-голям и по-голям и протяга стотици ръце към нас!“¹² На което господарят му отговаря, че това е само едно дърво. Преминаването през гората е извор на страдания, които преследват всеки конник, скитащ из тези ужасяващи места. Нощната езда през гората означава впрочем навлизане в либидалното и фантастично писане, което отваря вратите към царството на въображаемото.

Един мъж и едно уплашено дете препускат през нощната гора: дори само мотивът е достатъчен, за да напомни за едно от най-известните стихотворения на Гьоте, *Erlkönig*, написано през 1782 г.

¹⁰ Chateaubriand, *Atala*, p. 85 – 86.

¹¹ « Sehe ich nicht schon Wälder wie schwarze Haare vor mir? Schauen nicht aus dem Bache die blitzenden Augen nach mir her? Schreiten die großen Glieder nicht aus den Bergen auf mich zu? » В превод на бълг. ез. вж. Донка Илинова, *LiterNet*, 15.11.2010: <https://litenet.bg/publish27/ludwig-tieck/magicheskata-planina.htm>

¹² Ch. M. Wieland, *Le Triomphe de la nature sur la rêverie, ou les aventures de Don Sylvio de Rosalva*, Classiques Garnier, 2019, Livre III, chapitre 1, p. 124.

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
 Es ist der Vater mit seinem Kind.
 Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
 Er fasst ihn sicher, er hält ihn warm.

Кой в мрака среднощен на коня лети?
 Бащата с невръстно дете до гърди.
 Той крепко го стиска и пази от студ,
 грижливо загръща го в топлия скут¹³.

Така започва баладата на Гьоте „Горски цар“, известна с многобройните си музикални адаптации, особено с тази на Шуберт (чието първо публично изпълнение през 1821 г.), която Ференц Лист преработва. Стихотворение, в което е заложен топосът на нощната езда в гората, превърнала се в проекция на всички фантазии, събудени от неизразимата тъкан на мрака.

Мъжът язди в нощта, държейки на ръце сина си, когото горският цар кани да дойде да си играе, признавайки любовта си към него („Обичам те, блазни ме твойта снага; / не искаш ли, силом те грабвам сега!“). Детето доверява своите страхове на баща си, който се опитва да го успокои с думите, че това, което чува, са само измамните звуци на елховата гора.

Фактът, че детето знае, че това е „Горският цар“, и че го нарича по име, показва, че то е чуло легендите или приказките за това – по всичко личи – известно явление. Знаем, че много суеверия се отнасят до благистите земи, покрити с елши, за които се смята, че са обитавани от магически и зли сили. Така, наративът на уплашеното и разтревожено дете, звучи особено проникновено в тази нощна атмосфера на съновидения и миражи.

Интерпретациите се колебаят между фантастичния прочит, който придава на свръхестественото същество цялата му реалност, и другия, в който горският цар не е нищо повече от халюцинация, причинена от болестта на детето, в плен на страха, треската и бълнуването, и която ще доведе до смъртта му в края на баладата.

Съпоставката между лицето на горския цар с дългата му коса и стелещата се мъгла, обещанията за игра, които детето чува, и вятъра,

¹³ Антология на немската поезия. София, Народна култура, 1966. Превод Димитър Стоевски: <https://chitanka.info/text/22210-gorski-tsar>

шепнеш в сухите листа, гледката на кралските дъщери, които канят детето с танци и приспивни песни, и тази на сивеещите стари върби, не позволява да решим какво тълкувание да дадем – смъртта на детето увековечава тайната на елховата гора с нейните видения. Художникът Мориц фон Швинд (Moritz von Schwind), пресъздава един необуздан „Горски цар“, където се вихрят всички нощни създания, както и други романтически картини като „Видение в гората“¹⁴ – платно, в което на лунна светлина се явява загадъчна жена, елфа магьосница, която издава еротичния и опасен характер на гората и която е отглас на картина в цвят сепия от 23 април 1823 г., в която средновековният рицар вижда ефирна жена, която сякаш лети към лунния сърп в горния ъгъл на картината, и която служи за модел на маслената версия от 1858 г.¹⁵

Имитацията на Анри дьо Латуш от неговия „Горски цар“, публикувана в списание през 1818 г. и в сборника *Tablettes romantiques* през 1823 г., е по-мрачна (бащата е стар благородник, яздещ черен кон), но той обвинява за виденията на детето „онези приказни истории, / които бавачките разказват вечер, край огнищата, / при светлината на лампата, в неясен страх“. Детето си мисли, че вижда джуджета и т. н., и наистина ги вижда. Благородникът се връща в имението си с високи кули и подвижен мост и предава детето на бавачката, като я порицава за страховитите ѝ разкази.

Психоанализата тълкува опита за прелъстяване, придружен от насилие, като сцена на педофилия. Това е твърде очевидно, като се има предвид колко често нощната езда се свързва с насилие и еротизъм и една романтична сцена от разказа на Теофил Готие „Мъртвата влюбена“, го доказва.

Докато говори за сезоните в книгата „Природата в своя дом“ (*La Nature chez elle*), Готие си представя, че „храсталакът се отваря и цяло стадо диви свине изскача шумно на малка поляна, осеяна с камънаци и бодили, където дъждът вече е образувал кални локви“. Тази толкова обичайна сцена в гората му служи като повод да се позове на средновековното въображение и на германската легенда за ловеца, който язди неустрашимо през гората – обект на баладата „Дивият ловец“ от 1796 г. на немския поет Готфрид Август Бюргер (Gottfried August

¹⁴ Moritz von Schwind, *Erscheinung im Walde*, 28 x 41 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.

¹⁵ München, Schackgalerie.

Bürger, 1747 – 1794), автор на прочутата „Ленор“. Немският романтик Лудвиг Тик също посвещава стихотворение на дивия ловец („Der wilde Jäger“), описващо гневното му събуждане в недрата на гората през една бурна нощ, когато грабва своя рог и заедно с кучетата си сепуска с коня си като мълния в един адски лов¹⁶. Баладата на Бюргер става известна благодарение на Мадам дьо Стал и е преведена под различни заглавия, включително и като „Адският лов“. Готие коментира картината „Феодален лов“ (1856) на Рудолф Фридрих Хенеберг (Rudolf Friedrich Henneberg, 1825 – 1876) в „Художникът“ от 2 август 1857 г. така: „Г-н Хенеберг чудесно е разбрал дивата поезия на баладата и въпреки това не е нарисувал фантасмагорична картина. Ориентирайки темата към човешката ѝ страна, той я прави изразима [sic] чрез рисунката и цвета, без да я лишава от свръхестествения ѝ характер. Той наистина е свиреп ловец, но в същото време е и фурия на феодалния лов [...] Това съчетание на реално и фантастично е изпълнено в най-добрите пропорции“.

Няма съмнение, че при писането на „Мъртвата влюбена“ Готие е мислил за дивия ловец, както и за прочутата балада на Бюргер „Ленор“, за романа „Монахът“ на Матю Луис с отвличането на окървавената монахиня от диви коне наред страшна буря, да не говорим за легендата за Мазепа. Разказът започва така: „На вратата два коня, черни като нощта, риеха нетърпеливо с нозе, издишвайки две дълги струи дим“. Тук откриваме дъха, онези изпарения, които въвеждат фантастичното, прехода към една друга реалност. Нещо повече, тъй като няма дим без огън, темата тук въвежда не само дяволския огън, но и цял въображаем свят от контрасти: навън – нощта, студът, леденият вятър; вътре – огънят, жаравата, затворената светлина и, образно казано, цялата страст, животинското либидо, изгарящият Ерос, който ще отприщи потока, който, както знаем, може да бъде образ не само на любовната страст, но и на сексуалните отношения. Образът на коня е важен за романтизма и по-специално за Теофил Готие, който често свързва коня и любовницата. Този образ откриваме и в „Спирит“ с коня Орлов – образ на самата страст, на ирационалното, но също и на инстинктивния бунт. Изпълнен с въображение, той е ониричното животно *par excellence* – както го виждаме в картината „Нощен кошмар“ на Йохан Хенрих Фюсли. То тревожи, смущава, подбужда. Но конят Пегас е също и

¹⁶ L. Tieck, *Gedichte*, Dresden, 1821, II, p. 256 – 257.

образ на вдъхновението, на гения, който увлича човека, пренася го в други пространства, докато нечисти духове кръжат около прокълнатия художник. Тази фантастична езда е съновидение, свързано с несъзнателните и импулсивни сили, еротичен блян на непокорство и страст, което впрочем прилича на инициация. Това е също и нощна фантасмагория, която извиква различни образи, провокирани от скоростта и тревожността, препускане през гора – пространство без репери, място на дезориентация с изменчива и нечовешка атмосфера, удвоено чрез ноктурното и образ на неясното, мистериозното, непознатото.

Гълтахме пътя, земята под нас се изнизваше сива и набраздена, а черните силуети на дърветата се разбягваха като разгромена армия. Минахме през гора, толкова непрогледна и ледено тъмна, че усетих как по кожата ми преминават тръпки на суеверен ужас. Искрите, които подковите на конете ни изтръгваха от камъните, оставяха след нас огнена диря и ако някой беше видял мен и водача ми в този нощен час, щеше да ни вземе за два яздеци призрака, излезли от някой кошмар. Блуждаещи свтлинки от време на време пресичаха пътя, а чавките жално цвърчаха в гъстите гори, където тук-там проблясваха фосфоресциращите очи на няколко диви котки. Гривите на конете все повече се разрошваха, по страните им се лееше пот, а дъхът им излизаше шумно от ноздрите. Но щом ги видеше, че се отпускат, собственикът ги ободряваше с гърлен вик, в който нямаше нищо човешко, и препускането се подновяваше с нова сила.

Готие впрочем обича чудноватия горски персонаж от фантастичните рисунки на Юго, чието проникателно око му позволява да забелязва скрити същества. „Гората кипи от живот; корените ровят земята като с нокти, подобни на змии, които се прибират в леговищата си; клоните с възлести лакти и изкривени пръсти се протягат като ръце на призраци; чворовете в старите стволоче изглеждат като очи, които те гледат, а под разбърканите листа ти се струва, че виждаш преливащи се цветове и гънки.“¹⁷

Ако този поток се излива в една титанична, пиранезианска архитектура, чийто вход е отворстие към ада, където се намира загадъчната

¹⁷ Рисунка на Victor Hugo. Предговор, писан през декември 1862 за изданието *Dessins gravés de Victor Hugo gravés par Paul Chenay, texte par Théophile Gautier*. Paris, Castel, 1863. Текстът е поместен също и в *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique* (posth., 1883).

Кларимонда, ужасът от гората се проявява и в друг разказ на Готие, „Рицарят двойник“.

Ето го боровия лес: подобни на призраци боровете протягат ръце, на тежали под бялото си наметало. Товарът на снега огъва най-младите и гъвкави дървета и те изглеждат като низ от сребристи арки. Черен страх владее тази гора, в която скалите добиват чудовищни форми, а всяко дърво в своите корени си сякаш мъти гнездо от неподвижни дракони. Но Олаф не познава страха.

Пътеката се стеснява все повече, боровете преплитат жалките си клони; редките проблясъци едва позволяват да се види веригата от покрити със сняг хълмове, които се открояват като бели вълни на фона на матовочерното небе¹⁸.

Става ясно колко силно присъства при Готие нощната архитектура на гората, с нейните призраци и плашещи лабиринти. Но в повечето случаи тревожното чувство се дължи на тишината и на самотата, които поражда гората.

На немски език понятието *Waldeinsamkeit* (горска самота) е въведено от Лудвиг Тик, за да подчертае всепоглъщащата самота на гората. Тик се завръща към този термин през 1840 г. с новела със същото заглавие¹⁹, в която разказва как като млад писател е прочел стихотворението с това заглавие пред малка аудитория през лятото на 1796 г. Вакенродер (Wilhelm Heinrich Wackenroder, 1773 – 1798) тогава му обръща внимание, че думата не е немска („undeutsch“), че не е позната и че не бива да се използва. Това мнение на слушателите силно изненадало автора, който, въпреки че не отговорил, не променил нищо в текста си²⁰. От своя страна, героите в новелата оценяват термина, който успява да изрази цялата поезия на горското пространство. Думата ще има бляскав успех в началото на XIX век: Хофман я използва в *Klein Zaches genannt Zinnober*, както и Айхендорф в едно стихотворение²¹, а също и Хайнрих

¹⁸ Th. Gautier, « Le chevalier double », In : *Contes et nouvelles*. Honoré Champion, 2018, О.С., 1,7, p. 158.

¹⁹ *Waldeinsamkeit*, XXVI, 478 et 484.

²⁰ Тик ще развие темата още по-добре в разказа *Tischlermeister*, където ще говори за „schwärzeste Tanneneinsamkeit“ (най-черната самота на елата).

²¹ „Waldeinsamkeit

Du grünes Revier,

Wie liegt so weit

Die Welt von hier!“ („Waldeinsamkeit“, Joseph von Eichendorff)

Хайне в една дълга поема със същото заглавие: *Waldeinsamkeit*²². Терминът означава място, отдалечено от всякаква цивилизация, непокътната и дива природа, със сурова красота; място, благоприятно за самовглъбение, за вътрешен, съзерцателен живот в хармония с първичната природа. За романтика Тик гората е не само обичаен терен за германското въображение, място, изпълнено с тайнственост, богатство и поезия, но и особено място, изпълнено с приключения.

Докато продължавах неуспешно да търся път, за да изляза, бях вътрешно убеден че ме чака някаква забележителна авантюра. И наистина, човек, който се изгуби в гъстата гора и падането на нощта го изненада – ако не намери приключение при тези обстоятелства, той наистина не е роден да преживее нещо чудесно и няма нужда да се захваща да разкаже историята си на света²³.

Шумоленето на дърветата през нощта, кипещт на каскадите и ромоленето на потоците, крясъците на дивите животни, песните на птиците, както и тишината, която цари в нея, превръщат гората в особено звуково пространство. Пространство, одухотворявано от движението на листата: гората трепти, вълнува се, шуми и изглежда обитавана от един тревожен живот. Тя е като тъмна коса, а боровете и дъбовете изглеждат като призраци, изникнали от земята²⁴. През нощта гората е още по-мрачна, а слабата светлина на един фенер само прави самотата по-ужасяваща²⁵. Но гората е преди всичко нощ, една зелена нощ, която приютава фантазии и привидения:

²² Тази самота в гората е населена с феи, самодиви и русалки.

²³ Als ich noch immer nicht den Ausweg finden konnte, war ich endlich fest überzeugt, daß mir irgendein merkwürdiges Abenteuer bevorstehe. Und wahrlich, ein Mensch, der sich in einem dichten Walde verirrt, und den jetzt die Nacht wahrscheinlich übereilt – wenn dieser unterscholchen Umständen kein Abenteuer findet, so ist er wirklich nicht dazu geboren, irgend etwas Wunderbares zu erleben, und ein solcher lasse es ja bleiben, seine Geschichte der Welt mitzuteilen. (Tieck-W Bd. 1, 107, Zehntes Kapitel)

²⁴ “Tannen und Eichen traten fürchterlich wie Gespenter aus der Erde hervor”. (Ryno). В *Der Runenberg*, той говори за “Wälder wie schwarze Haare”.

²⁵ Вж. William Lovell, “Stillschweigend gingen wir nun wieder den Fußsteig im Walde hinab, die Laterne schoß nur einzelne bleiche Strahlen durch die schwarze Nacht des Forstes, alle Bäume sahen seltsam aus. In einzelnen Momenten grauste mir vor der Einsamkeit [...]” (Tieck-W Bd. 1, 557)

Wohl seh ich Gestalten wanken
 Durch des Waldes grüne Nacht,
 Die bewegten Zweige schwanken,
 Sie entschimmern wie Gedanken,
 Die der Schlaf hinweggefacht.

(Tieck, *Werke*, Bd. 1, p. 864²⁶)

Виждам ясно олюляващи се фигури
 В зелената нощ на гората.
 Мърдащите клони се поклащат.
 Те чезнат като мисли,
 Които сънят е отвял.

В „Der wilde Jäger“ ловецът се впуска в тази тъмна нощ, омайващо опасна и плашещо прелъстителна, защото „който не се страхува от гората и от нощта, той ще се забавлява със суматохата на духовете“²⁷.

Гората, както и нощта, е пропеевтика на самотата, да не кажем алегория на солипсизма. Самотата на гората, която е царството на Берта от разказа на Тик „Der blonde Eckbert“, е място на нарциситична наслада, където се сбъдват мечтите ѝ (« Es war mir jetzt lieber, wenn ich allein war »). Всичко, което си е пожелавала в своите сънища най-вече в дома си, се сбъдва. Тя бързо се ориентира в домакинската работа, която ѝ се удава без усилие, преди и умело изпълнява всичко, което преди не е успявала да направи. Старицата отсъства все по-дълго и това я прави господарка на къщата, където, станала сръчна, подредена и внимателна, води щастлив живот, далеч от всякакви контакти²⁸.

Този монотонен живот в сърцето на гората е като латентно време, в което всичко се случва плавно и без изненади, следвайки ритъма на всяко нещо и всяко същество:

Малкото ми колело се въртеше, кучето лаеше, прекрасната птица пееше и всичко наоколо беше така спокойно, че не си спомням нито един порив на вятър или буря през цялото това време²⁹.

²⁶ Вж. също „Posthornsschall“:

Wo Walddunkel schattet,
 Wo Wolken sich jagen,
 Und Nacht und banges Zagen
 Mit schwarzen Träumen sich gattet.

²⁷ Doch wer sich vor Wald und vor Nacht nicht entsetzt,
 Der wird vom Getümmel der Geister ergötzt.

²⁸ „Никакъв човек не се мяркаше по тези места, нито пък диво животно се прибижаваше до къщичката; бях щастлива и дните минаваха един след друг в работа...“

²⁹ „mein Rädchen schnurrte, der Hund bellte, der wunderbare Vogel sang und dabei war alles so still in der Gegend umher, daß ich mich in der ganzen Zeit keines Sturmwindes, keines Gewitters erinnere.“

Един много особен свят на спряно време, който кара един критик да каже, че престоят на Берта в гората прилича на престой в клиника, тъй като е място за лечение. Берта е избягала от света, забравила го е, за да заживее в друг свят. Тя открива себе си, придобива автономност в този процес на възстановяване, който я отдалечава от желанието за умре, изпитвано пред бащата. Животът на Берта в горското уединение представлява златния век на една предсъзнателна невинност. Птицата с нейната песен олицетворява и възпява безвремието на това предсъществуване, но тя също така снася яйца с перли или скъпоценни камъни. Нейната задача е да ги постави във вази с необичайни форми. Това затваряне в съдове със странна форма би могло да означава, че красотата – в този свят на поетични чудеса, Берта не пропуска да опише в детайли удивителната красота на птицата, чиито пера блестят във всички възможни цветове, а крилете ѝ изглеждат още по-прекрасни, когато пее – е извън света, че тя не трябва да бъде използвана, а трябва да продължава да блести със своя автономен живот, в пълнотата, затворена в себе си, подобно на перла.

Същата нарцистична горска самота откриваме в красивия поетичен текст на Йозеф фон Айхендорф „Мраморната статуя“, когато Флорио навлиза в огромен, великолепен парк.

Високи зали от бук го посрещнаха с тържествените си сенки, сред които златни птици, подобни на цветове от дърветата, изтръгнати от вятъра, пърхаха във всички посоки, а големи и странни градински цветя, каквито Флорио никога не беше виждал, поклащаха от вятъра жълтите си и червени главички като в някакъв сън. Безброй водни струи, играещи със златни топки, изпълваха с монотонния си ромон великата самота. [...] Наоколо нямаше жива душа, навсякъде цареше дълбока тишина. Само от време на време се събуждаше някой славей, който в полусън пееше хлипайки [...]. Имаше чувството, че всичко това е било отдавна погълнато, и че над главата му тече реката на дните на бистри и леки вълни, а долу самотно се простира паркът, окован, омагьосан и мечтаещ за някакъв минал живот...³⁰

Преминахме в застрашителното царство на сенките. Птиците, които го обитават, са като листа, които се въртят; те не летят от само себе

³⁰ Joseph von Eichendorff, *La Statue de Marbre*, traduction de Paul Sucher. Paris, Aubier/Montaigne, 1962, p. 87.

си, а се оставят да бъдат носени без съпротива. Растителният земен живот цъфти буйно, само цветята, вкоренени в земята, вгълбени в себе си и в своите съкровени мечти, гордо блестят в огнени цветове, червени и жълти, изгарящи в собствените си пламъци. Фонтаните завършват този образ на празнота, фокусирана върху себе си, на един монотонен свят, подложен на вечно повторение чрез игра на златни топки, образ на нарцистичното самозатваряне, характерно за тази потънала градина, погребана под реката на дните, която преминава отгоре на леки вълни, царство на сенките, където небесната светлина не може да проникне. Този свят, в който цари абсурдна механична кръговост, е извън света, извън светлината на деня. Това е преобърнат свят, в който животът приема формата на неподвижност, затвореност, парализа и смърт.

Така гората, райско кътче от щастлива природа или проекция на най-мрачни фантазии, си остава преди всичко място за една несравнима поезия, в която дори тишината звучи като музика:

Es rauschten leis die Wälder,
So sternklar war die Nacht³¹.

Горите шумяха тихо,
Нощта беше толкова звездна.

³¹ Joseph von Eichendorff, "Mondnacht" (1835).

„ГОРАТА БЯГА ОТ ОЧИТЕ“.
ФИЛОСОФСКАТА МЕТАФОРА В ЕДНА
ПРИКАЗКА ЗА ДИАЛЕКТИКАТА

Лидия Денкова

Нов български университет

„THE FOREST ESCAPES THE EYES“
THE PHILOSOPHICAL METAPHOR
IN A TALE OF DIALECTICS

Lidia Denkova

New Bulgarian University

Резюме: Исторически, богатият символизъм на гората се свързва най-общо с „голямото съществуване“: противопоставянето на природа и човешка природа, прехода от хаос към ред, необозрима големина и дълбочина срещу центриран модел по „човешка мярка“, идеалното място на светлина и покой срещу опасния мрак на радикалното зло. Философската интерпретация обаче се интересува повече от това, какъв модел за въображението и какъв подтик за мисленето е необозримата гора, която не може да бъде обхваната с един поглед и постоянно „бяга от очите“. „Всичкото“, „цялото“, „началото“ са първите предизвикателства пред диалектиката, която навлиза в гората-битие на лов за понятия и така, прехвърляйки сетивността към умосъзерцанието, прокаква своя път, или „метод“. Но философът не може да се лиши и от „поетичната инвенция“, от изкуството, понеже търси не само изчерпващо знание, а още удоволствие, дълбок усет за живот. Изследването тук всъщност се опитва да отговори на въпроса, поставен от Хосе Ортега и Гасет: „Когато над усещането за гората около нас като тайнствена прегръдка имаме и понятие за гората, какво печелим?“ Възможно е да не става дума за печалба, а за „диалектическа приказка“, както я нарича Валтер Бенямин, която в крайна сметка пренася голямата метафора на гората към смисъла на неизчерпаемата потенциалност (платоническата *dynamis*).

Ключови думи: символизъм на гората, диалектика, философска метафора, визуална естетика, въображение и потенциалност

*Abstract: Historically, the rich symbolism of the forest is generally associated with “fundamental being”: the contrast between nature and human nature, the transition from chaos to order, immeasurable vastness and depth versus a centered model “measured by human level”, the ideal place of light and serenity against the dangerous darkness of radical evil. However, philosophical interpretation is more interested in how the boundless forest, which cannot be grasped at a single glance and constantly “escapes the eyes”, serves as a model for imagination and a stimulus for thought. “The all”, “the whole”, “the beginning” are the first challenges for dialectics, which enters the forest-being on a conceptual hunt and, by transferring sensibility to contemplation, forges its path or “method”. However, the philosopher cannot do without “poetic invention” and art, because he seeks not only exhaustive knowledge but also pleasure, a vivid sense of life. The inquiry here actually attempts to answer the question posed by José Ortega y Gasset: “When, beyond the feeling of the forest around us as a mysterious embrace, we also have a concept of the forest, what do we gain?” It may not be about gain, but about a “dialectical fairy tale”, as Walter Benjamin calls it, ultimately shifting the grand metaphor of the forest towards the meaning of inexhaustible potentiality (Platonic *dúnamis*).*

Keywords: Forest Symbolism, Dialectics, Philosophical Metaphor, Visual Aesthetics, Imagination and Potentiality

Всякъде в гората бях... Тъмно. Тихо. Нито звук.

У. Шекспир¹

По старото и красиво само по себе си твърдение философията започва с *удивлението*. В случая с „въобразените гори“ се учудваме колко е богата символиката на гората, далеч по-богата от символиката на пустинята например, просто защото първата говори за напълненост и необозримо многообразие, докато втората вмества в цялостната картина на възприемаемия свят празните места на отсъствието, откъснатото еднообразие. Добавят се и две екзистенциални ситуации: „горският“ човек може да се почувства изгубен и объркан в избора пред различните пътеки-възможности, в пустинята преобладава по-скоро обреченост, изборът на посока се развива като мираж. Ако гората изобилства от образи, метафори и конотации на смисъла, значи също по особен начин живее в създаването на *модела* на човешкия свят през опита и изкуството, в представите, въображението, разбирането, най-общо в това, как човекът откроя време овладява, изразява и пресъздава своята

¹ „Сън в лятна нощ“, Второ действие, втора сцена.

собствена среда и култура². Външно, процесът изглежда като „топло-обмен“: гората прехвърля своите естествени „гледки“ към конфигурацията на отделеното от нея човешко пространство, но в замяна бива силно антропологизирана, сякаш не може да има чиста природа, която да не съществува по аналогия с човешкото. Не случайно са толкова устойчиви представите за *живата* гора, населена с пакостливи или направо заплашителни горски духове, феи, елфи, сатири, всякакви зли или недотам неутрални сили под властта на „горския цар“. Всъщност, многообразната символика тръгва от едрото противопоставяне на *natura – cultura*, гора – град, диво – цивилизация, първичен *хаос*, който трябва да се транс-формира в *ред* и форми, дълбочина, неизвестност и тайни, които човекът, най-вече чрез подражание, се опитва да опознае, да опитоми и, така да се каже, да извади на светло, за да се смене напрежението между „природа“ и „човешка природа“.

Самото *отношение* към гората – отново съобразно утилитарния критерий за въздействие, но и заради различния начин, по който въобразяваме и мислим – е сложно раздвоено в *крайности*, каквито са доброто и злото, светлото и тъмното, Ветроклин и Мраколес в приказната география на Толкин. От една страна, гората е първичното лоно на майката природа, дивата и непринудена красота, естествената *свобода*, която зове към завръщане (както иска Русо), идеалното място – *locus amoenus*, подобно на Аркадия, Едем или Градините на Хесперидите, едно късче от рая, където човек си възвръща своята автентичност и автономност, като отхвърля заробващата активност и *спира* в зелена ведрина и спокойствие, в пълния покой на също толкова пълното отъждествяване с всичко живо³. Тази екзистенциална нагласа обаче не е просто *носталгия* по изгубения произход и състоянието на неразличеност вътре в цялото. Винаги ще има някой като Шекспировия герой от „Както ви харесва“, чувствителния Жак, който е против избиването на „невинните животни в мирното им царство“ и бяга в Арденската гора, за да намери убежище, „спокойствие от празния разкош“. Обаче

² Като референтно по темата за ролята на горите в западното мислене се посочва изследването на Robert Pogue Harrison, *Forests: The Shadow of Civilization*. The University of Chicago Press, 1992.

³ На тази тема е специално посветен моят текст „Поляната на галеоните и целият свят. Философската носталгия по тъждеството в *Locus amoenus*“, В: *Творческото въображение и променящата се чувствителност за природата*. М. Серафимова, (съст.). София, ИЦ Боян Пенев, 2024, с. 15 – 34.

за княза-изгнаник този „лес-дворец“ е нещо повече от място за бягство и завръщане: „И тоз живот естествен ни/ предлага/ в дървото – думи, в потока – книга/ съвет – в скалата, и добро – навред!“⁴ „Естественият живот“ е в основата на натурфилософията, на един цялостен *светоглед*, така, както е изразен най-вече в епохата на Просвещението и романтизма. Според Новалис „природата е вечна, не обратното, тя се съхранява от само себе си“, а причината за преходността трябва да се търси в духа. Освен това е възможна и една *митология на природата*. „Митология тук в моя смисъл – като свободна поетична инвенция, която символизира твърде многообразно действителността“. Самата природа е като „завършено тяло, *като дърво*, на което ние сме цветните пъпки“⁵. В крайна сметка лесът ни предлага „добро навред“, защото „нашият свят е това, което е, като част от универсалната световна система. Промениите в него се обуславят от промените в голямата система“⁶. Следователно митологията на природата, поетичната инвенция, символизираща многообразието на действителността, а още и философията би трябвало на първо място да удостоверява свободата на явлението, природата такава, каквато е: „Има следователно такова схващане за природата или за явленията – пише Шилер в *Писма до Готфрид Кьорнер*, – при което ние не изискваме от тях нищо друго освен свобода, при което внимаваме само дали те са *чрез самите себе си това, което са*“⁷. Оказва се, че идеалистичното, утопично или по-скоро евтопично виждане на гората, насочено към свободата и многообразието, всъщност изкарва наяве *истината* за съществуващото, но също така истината за нашата способност да го въобразяваме. Защото, отново според Шилер, самата култура е нанесла рана на по-новото човечество, като е разкъсала вътрешната връзка в човешката природа и е разединила хармоничните ѝ сили. Сега „интуитивният и спекулативният разсъдък“ са враждебно настроени един към друг, охраняват ревниво границите си заедно със сферата, до която човек ограничава дейността си и се подчинява на „господар, който нерядко потиска останалите заложиби“. „Докато тук избуяващата способност за въображение опустошава насажденията,

⁴ Навсякъде цитатите от Шекспировите драми са в превод на Валери Петров.

⁵ Новалис. Натурфилософски фрагменти, В: *Учениците от Саус*. София, ЛИК, 1993, с. 127 – 129. По-голямо продължение по темата за натурфилософията би трябвало да се търси при Хумболт и Гьоте.

⁶ Новалис, *Учениците от Саус*, с. 127.

⁷ Ф. Шилер. *Естетика*. София, „Наука и изкуство“, 1981, с. 263.

които разсъдъкът с мъка е отгледал, там духът на абстракцията гаси огъня, който е трябвало да топли сърцето и да пали фантазията“. Но поражението се увеличава от характерната за модерните времена *фрагментаризация*: „вечно прикован само към една отделна малка отломка от цялото, самият човек се развива само като отломка“ и става „такъв изкуствен и боящ се от светлината механизъм“⁸.

Страхът от светлината у човека-отломка, прикован към избуялата фантазия, изпълва докрай противоположния символ на гората като радикално зло, място на дълбок, унищожителен и всепоглъщащ мрак. При нарушената хармония вътре в човешката природа „сънят на разума ражда чудовища“⁹. Самата гора оживява като чудовище заедно с всички въображаеми страшилища, които я населяват¹⁰, и заплашително тръгва *насреща* подобно на Бърнамската гора в *Макбет*, вещаейки гибел. Насреща в Дантевия Ад, сякаш прокълнат вход в живота, излиза „лес тъмен“ (*selva oscura*), тъй „буен, див и гъст“, че сковава в мраз и изпълва с „грозний страх“ поета, изгубил правия път¹¹. Тъмнината на гъсталака „вдън горите“ препятства всеки достъп, всяко ясно виждане на истината за свободата в явлението, издига непроходимия плет около замъка на Спящата красавица, превръщайки се в лабиринт без следи, без водещата нишка на Ариадна или насочващите трохи за изгубените в гората деца. Може да е така, защото тъмната гора, символ на неизвестност и непостижимост, отразява *низините* на същата неосветена човешка природа, където няма и следа от рационалност: гората е големият *символ на несъзнаването*¹². И самият човек в случая не е точно „изкуственият механизъм“ на Шилер, а човекът-звяр (вълкът на Хобс,

⁸ Шилер. Върху естетическото възпитание на човека в поредица писма (1795), В: *Естетика*, с. 462 – 463.

⁹ Заглавие на творба на Франсиско Гоя от графичния цикъл „Капричос“.

¹⁰ В *Книга на въображаемите същества* Хорхе Луис Борхес изброява по азбучен ред над стотина такива митологични създания, удивителни за силата на колективно-то фантазиране (София, Фама, 2008).

Приказни същества са описвани още във „Физиолога“ (II – III в.). Интересен в славянския фолклор е „лесникът“ („леший“), охранител на гората и човекоядец, който обаче не закача хората, ако те пазят гората и се грижат за нея. Още по-интересно е, че когато върви, вятър замита следите му и така обърква хората, които трябва да се върнат там, откъдето са тръгнали, в началото. Самият „лесник“ седи само върху стари сухи дървета и променя ръста си – в гората, колкото най-високото дърво, на поляната – колкото тревата.

¹¹ По превода на Константин Величков.

¹² Карл Густав Юнг в *Човекът и неговите символи*.

„беснеещият звяр у нас“ на Ницше), най-малкото сънуващият човек, който има еднакво „големи очи“ на страха и за гората, и за себе си. Така че горите живеят в нашето въображение *различно* точно според начина, по който *виждаме* и съответно осъзнаваме – ясно, полуясно или съвсем мъгляво, неясно. Такава е същината на платоническата теория на виждането, но един по-прост въпрос в началото би бил: каква е въображаемата гора в главата на някой, който няма почти никакъв опит с навлизането в естествените гори, независимо от вида им? Дали би се справил само със „спекулативния разсъдък“, представяйки си гора по определение и описание, или абстракцията ще потуши „огъня на фантазията“? Ще стигне ли той до символите на *изпитанието* и *прехода*, сиреч *метода*, по който човекът овладява действителността и собственото си битие вътре в нея? Важно е наблюдението, по което и Платон, и Аристотел са съгласни: справянето зависи от това, дали пътят е прав или много извит, дали върви *от* или *към* началата. Затова нека приемем, че гората е големият *образ на началото* и началото-метафора е коренът на дървото, по чиито клони израстват всички останали символи на гората.

Останалите символи идват оттам, че гората не се въобразява самостоятелно, „като такава“. Като събирателен образ тя се поддава само на абстракцията и преди това на философската метафора, която търси вече изчистеното от образност понятие за „*всичко*“ или „*цяло*“. В реалността горите „гъмжат“ от разнообразни образувания и присъщи само на тях форми – потоци, отделни дървета, храсти, птици и диви животни, поляни, цветя, пътеки, просеки и специфични заобикалящи гранични пространства, неподражаеми звуци, въздушни течения и мирис. Философски изтълкувано, разнообразните форми *изявяват*, изкарват дълбочината на повърхността, защото такава е „неотменимата съдба“ на всяка дълбочина: гората е най-близо до образа на *дълбочината*, едно гигантско коренище но битието¹³. А шумовете и звуците,

¹³ Тази мисъл, в художествен стил, подсказва описанието на Хосе Ортега и Гасет в есето *Потоци и авлиги*: „Тази вода, която тече в краката ми, издава тих стон, като се натъкне на камъни и протяга извита кристална ръка, за да обгърне корените на този дъб. Преди малко в дъба, като царска дъщеря в дворец, е влязла една авлига. Авлигата надава силен вик цяло гърло, но той е толкова мелодичен, че прилича на трели, изтръгнати от песента на славей – внезапен кратък звук, който за миг изпълва *целия доловим обем на гората*. По същия начин пулсирането на болката внезапно изпълва обема на нашето съзнание“ (Х. Ортега и Гасет, *Размишления върху Дон Кихот*. София, Прозорец, 2003, с. 38).

цялото многообразие на формите на живот от повърхността влизат в така наречената от Ортега „педагогика на алюзията“ вече с позитивен знак като примамливост, обратното на плашещото и възпиращо препятствие. Немалко философи са *примамени* заради удоволствието и удивлението да влязат безстрашно в гората, на лов за големи метафори, но още повече на *лов за понятия*. Дали им се удава, или диалектиката в един „съдбоносен момент“ предпочита да остави необезпокоявани „невинните животни в мирното им царство“? Накратко, дали отвъд метафорите, символите и уловените понятия гората не остава пример за *чиста естетическа наслада*, където красивото се схваща универсално и без понятие – така, както смята Кант?

Да не говорим, че всяка гора е различна от всички останали и цялото горско многообразие, също в един момент, става *неподражаемо*. Затова всеки опит да се възпроизведе, да се пренесе като човешко творение стига най-много до характера на „висящите градини на Вавилон“: едно „изискано царствено творение, в което всичко е изкуствено“. Действително, вътре или в покрайнините в града *градините* са тези изкуствени творения, чиято цел – да наподобяват гората – издава невъзможността от пълно откъсване, но и невъзможността да се запази „свободата на явлението“, природната красота. Дивото винаги бива геометрично подредено, опитомено и това отнема нещо от мощта му за сметка на изкуствено красивото или още повече в полза на *изкуството*¹⁴. Митологията на природата се свива до човешкия размер, а свиването е толкова по-значително, когато се отнася до *величината*. Естествената гора с много надвишава човешкия ръст и *най-голямата опасност* в нея всъщност не е мракът, непроницаемостта, непредсказуемостта, а диспропорцията, невъзможността да се *обхване цялото с един поглед*. Освен дълбочина гората е символ на големина.

¹⁴ За градините и желанието да се помести дивата красота на горите вътре в човешкия свят чрез геометрична проекция и разграничаване на ред и хаос имат много интересни размисли Шилер и Франсис Бейкън. Първият в есето *Върху градинския календар за 1795 г.* пише, че е безвкусно и безсмислено да искаме да вметим вътре в една градинска ограда целия свят, но напълно възможно и разумно е да се направи от една градина, едно *характерно цяло* както за окото, така и за сърцето и за ума. По изцяло естетически съображения в своите *Опити* Бейкън настоява при входа на всяка градина да се оставя по „някой див гъсталак или пустош“, без ред, за да бъде осигурено разнообразието. Може би още като знак за онова, което човек не познава, но не бива тотално да подчинява, ако иска да запази част от естествената свобода. Ако се изключат дзен-градините, останалите всъщност подражават на горите, където вече има регистрирано човешко присъствие и които не са собствено „диви“.

За Аристотел това е естетически проблем. Необходимо е най-напред да обозрем величината: хубавото според него се състои от части в определен ред, не е нито прекалено малкото, нито прекалено голямото. При прекалено голямото – каквато всъщност би била гората – зрителното възприятие пак се смущава, защото „не се осъществява изведнъж и на възприемащите убягва единството и целостността на предмета“. Но самата „възприемателна способност не е въпрос на изкуството“. Изкуството само определя *границата* съобразно „природата на работата“, „по вероятност или по необходимост“, когато приема предизвикателството да „предпочита правдоподобното невъзможно пред невероятното възможно“ и да издигне хубавия образ на „предмета“ над баналната му приравненост спрямо реалността. За това особено и рядко срещано действие изкуството – и по-точно *изкуството на въображението* – се нуждае и от особен пренос, от „величествена и издигната над баналността“ метафора¹⁵. Доколкото е възможно, трябва още вълнение, „защото вълнува онзи, който сам се вълнува“. Но колкото и да е величествена метафората на въобразената гора, тя може само да предаде Шилеровото „характерно цяло за окото, сърцето и ума“, като си запази ролята на познавателен инструмент, „правдоподобно невъзможното“ във въображението. Гората сякаш остава в по-голяма степен *непредсказуема*. Според предпочитаната дефиниция на Итало Калвино (която тук споделям) „въображението е склад на потенциалното, хипотетичното, на никога небивалото и не особено вероятното, които обаче биха могли да се сбъднат... Духът на фантазията според Джордано Бруно е „своего рода свят и дълбина, която не знае насищане на форми и образи – не само съдържа образите на взетите отвън неща в тяхната обичайна величина и брой, но и благодарение на въображението може да добавя величина към величината и брой към броя“. Аз вярвам, че черпенето от този залеж на многообразни възможности е наложително за всеки вид познание. Умът на поета – и в *определени съдбовни моменти* – този на учения, действат посредством асоциации и образи, защото това е най-бързият начин да се свържат и подберат някои от иначе безчетните форми на възможното и невъзможното“¹⁶. Следователно от философска гледна точка за въобразената гора е най-добре да се удържи смисълът на *потенциалността* като място, което,

¹⁵ Аристотел. *За поетическото изкуство* (глава 7, 17, 22, 24). София, Наука и изкуство, 1975, с. 75, 86, 92, 97.

¹⁶ И. Калвино, *Американски лекции*. София, ИК „Колибри“, 2012, с. 148.

макар и необозримо по величина и дълбочина, съдържа *всичко* и от което може да се очаква *всичко* заради „многообразните възможности“. Следователно, гората-потенциалност е най-съобразният аналог и залеж в склада на въображението.

Как обаче човекът-микрокосмос, се ориентира и прехождат в това *всичко*? Дали по същия начин, по който редът, космосът, произлиза от потенциалността на хаоса? При прехода хаосът не изчезва, така че човекът запазва дълбоко в себе си един *микрохаос*, първичната *сила* на възможността. Тази сила може да е чисто сетивна, „животинското начало“, така както е описано в „невероятния“ словесния образ на душата в девета книга на *Държавата* на Платон. Човекът е „разнолик звяр“ с много глави на домашни и диви зверове, които са разположени около него, а и той сам може да създава; вътре са не само страшните образи на Химера, Сцила или Цербер, а още на лъва, символизиращ надчовешката сила, както и донякъде външната обвивка на собствено човешкото (*Държавата* 588c – 589d). Тези „различни образи са сраснали според митовите“, но дългата философска интерпретация е изтеглила от мястото както начина, по който човекът трябва да се държи и да познава (да пречи на дивото да расте и да облагородява кроткото в себе си), така и начина, по който може и трябва да *въобразява*. Не случайно емоционално заредената фантазия е дива и необузdana, ражда лъжливи образи и илюзии, докато въображението с регулиращата роля на разума постига истината. Фантастичните (или „фантасмагоричните“) гори със сигурност не са въобразените гори, въпреки че и двете говорят за *силата* на природата, която, прогонвана, винаги се връща¹⁷. Възможно е обаче от множеството завръщания природата-гора да е загубила нещо от силата си, да е станала *посредник* между два свята (както е в историята за Нарния) и да изглежда във въображението *полудива*. Победата – и тук Платон е прав – е удържал *смесеният модус*. Но дори смесените образи на хора-животни, подобни на умните и същевременно злощастни кентаври¹⁸, подсказват двусмисленост, тъй като дивото е колкото изблик, толкова и принудено приглушено. Самият човек за Ортега и Гасет е един „онтологически кентавър“, носещ

¹⁷ Мястото е заето от Десето писмо на Хораций: „Naturam expellas furca, tamen usque recurret“ („Даже с тояга да гониш природата, пак ще се върне тайничко тя, победила“).

¹⁸ Кентаврите са свързани и с кода на Забранената гора, както, примерно, е в историята за Хари Потър.

белезите на двете реалности, в които живее. Заради смесеното излиза, че въобразената гора функционира по-скоро като половинчат символ на хаоса-първоизточник. Онова, което не губи сила, е *всичкото* произлязло, всичко, започнало да съществува в многообразието, и *цялото* като откритата органична единност вътре в многообразието. И ако „всичкото“ може да се поеме от сетивно подхранените образи и на дивите, и на облагородените гори – онези, които наблюдаваме, то за „цялото“ важи предупреждението на Аристотел: на зрителното възприятие *убягва* цялостността. Гората може само да „бяга от очите“: „Гората винаги е малко по-нататък от мястото, където сме ние“. И дори когато тръгваме по блуждаещите пътеки, гората „ще се разпада, ще се разделя на последователност от видими свои части... От което и да е от местата в нея гората, без съмнение, е *една възможност*... Гората е сбор от възможни наши постъпки, които при осъществяването им губят същинската си стойност. Това от гората, което се намира непосредствено пред нас, е само претекст останалото да бъде скрито и отдалечено“¹⁹. Претекстът обаче продължава да действа вътре в „единната реалност“²⁰, каквато я вижда Лайбниц в показателното със заглавието си малко съчинение „За начина, по който реалните явления трябва да се различават от въображаемите“ (*De modo distinguendi phaenomena realia ab imaginariis*). А самият претекст за скриване и отдалечаване се сменя през особената функция на откритото от Спиноза *множествено симултанно въображение*, където няма сблъсък и всички наши способности да въобразяваме са обединени в *интуицията* – първото кристализирало „цяло“ пред предизвикателствата на пръснатото, своенравно „всичко“.

Интересно е, че митологизираното „всичко“, поне според етимологичните обяснения на Сократ, отново е от смесения вид и живее в гората. Това е горското божество Пан, чието име значи „всичко“ (pan), като *всичкото* е неразлично заедно (*homou panta*), пръснатото навред и без понятие за *цялост* (*holotes*). И ако да мислиш значи да гледаш, наблюдаването на дивото в най-добрия случай приканва към размисъл. Като дали и нещата, и действията стават „според тяхната собствена природа, а не според нашето мнение. Например, ако се заемем да сечем нещо, трябва ли да го сечем, както ние бихме искали..., а ако вършим това против природата, ще сбъркаме и няма нищо да направим?“

¹⁹ Ортега и Гасет, Гората, В: *Размишления върху Дон Кихот*, с. 34.

²⁰ Единна реалност за разлика от радикално раздвоената реалност при Ортега и Гасет.

(Кратил 387a-b). Сократ, разбира се, има предвид „природата на сеченето“ и „оръдието, подходящо по природа“ за подобна дейност, което сочи, че диалектиката вече влиза в гъстите дебри на неизследваното тъкмо с примера на отсичането, на разчленяването, формирали понятия като артикулация и дискурс. Съгласни сме с Хермоген от диалога, че трудно може да се възрази на думите на Сократ, но „все пак не е и лесно така изведнъж да им се повярва“. След наблюдението се е намесила *речта*, „а речта означава *всичко*, върти го и постоянно го обръща и е два вида – истинска и лъжлива“. Затова и споменатият Пан, синът на Хермес, който е „самата реч или брат на речта“, е с *двойна природа*, „посочва *всичко* и постоянно обръща“, в горната част гладък, а в долната „груб и козловиден“ (Кратил 391a, 408c-d). Излиза, че във „*всичкото*“ има нещо „изгладено и божествено“ и същевременно нещо грубо и лъжливо, живеещо „долу между хорските тълпи“.

Ако оставим настрана шеговитото позоваване върху името на едно недотам симпатично горско божество, на чиито плещи е стоварена речта, можем да задържим само идеята, че „*всичко*“ (всичко в гората, гората като всичко) е с двойна природа и вътре има постоянно преобръщане на наглед и образи, мисловни картини и разсъждения, идеи и теории, ниски и по-високи фигури на речта. Така въображението се отнася *двойствено* към горите, като в крайна сметка редуцира множествеността на „*всичко*“ до линията на контраста в два големи противоположни свята. Пред този контраст се налага *изборът* на въображението, което, ако се вярва на Бодлер, мобилизира и подчинява *всички други* наши способности наведнъж. Първият избор е човек да напредва през пътеките-възможности (просеките) в гората, откъдето просветва иначе дълбоко скритата истина на съществуването, да продължава по *пътя*, където дълбът все така устойчиво говори, а пътят единява *всичко* около себе и „*всекиму*, вървящ по него, дава неговото“ – такава е картината при Хайдегер. „Меката мощ“ на полския път събужда чувството и надхвърля тъгата с една „траеща ведрина“, която е вратата на *все същото*, на вечността. Простото става все по-просто, един далечен произход²¹.

По този път обаче *поетът и ученият*, художникът и писарят от Платоновия диалог *Филеб*, изкуството и философията вървят по свой начин и различно обитават въобразените гори. Най-общо, на тях се пада по пътя да *открият смисъл*, а откриването става по подобие и не-

²¹ М. Хайдегер, *Път в полето*, В: *Същности*. София, Гал-Ико, 1993, с. 216–218.

подобие. „Човекът трябва да завоюва живота си не само икономически, а и метафизически. И всичко това: защо? Очевидно – казано с други думи – защото човекът и същността на природата не си съвпадат напълно. Става ясно, че човешкото битие отговаря на странното условие да бъде отчасти сродно с природата, но едновременно с това и несродно. То е нещо като онтологически кентавър – природно и неприродно битие, част от него е въввлечена в природата, но всички други са извън нея“²². Построяването на *собствено* човешкото битие е дело на представата и буквално творческа задача за въображението и знанието. „Вътрешното ни око обаче „обхваща цялата грамада на философията и я обхожда не по-бавно, отколкото погледът ни – небето“²³, затова в грамадата на познанието човек може да се изгуби по същия начин, както в гората, особено ако няма цел в живота и „не може да осмисли откъслечните му прояви“, да подреди частите без нужната представа за цяло. „За какво са ти боите, ако не знаеш какво ще рисуваш с тях?“, пита Монтен²⁴, прехвърляйки аналогията от изгубването в гората към заблуденото действие в живописата. Лайбниц връща приликата с небесната дъга за единството на съвкупностите и всички „събирателните идеи“²⁵. Така или иначе, диалектиката, която според Платон е самата философия, никога не се застоява само към „природното“, физичното, или само към „неприродното“, метафизичното битие, а прави от тях обща канава, върху която изтъкава сложна тъкан, текст (textum) от вплетени методи, понятия, теории, метафори, символи, с една дума – ако не всичко, то поне екзистенциално *важното* всичко.

Разбира се, духът по-често тръгва от сетивността, от очевидното и спонтанното, „вдъхновен от забележителните природни образувания“. Пол Валери описва как от първия поглед стигаме до теорията: приписваме на природата свойства, математика, въображение, подобни на нашите. Но щом вложим в нея „всичко човешко, което ѝ е необходимо, за да бъде разбрана от човеците, тя пък ни показва толкова нечовешко, колкото е нужно, за да ни обърка“... Пораждат се удивление, наивни

²² Х. Ортега и Гасет, *Бунтът на масите и други студии от 1923 до 1940 г.* София, „Захарий Стоянов“, 2016, с. 593.

²³ Луций Аней Сенека, *Нравствени писма до Луцилий* (Писмо LXXXVIII), София, Рива, 2001, с. 410.

²⁴ М. дьо Монтен, *Опити*. Т. 2. София, Наука и изкуство, 1975, с. 448.

²⁵ Г. Лайбниц, *Нови опити върху човешкия разум*. София, Наука и изкуство, 1974, с. 579.

въпроси, поетични сравнения, „непредпазливи зачатъци на теории“²⁶. Какво става, когато тези теории, предпазливо или не, започват да се развиват, когато човекът поиска да осмисли онова, което е видял, което го е развълнувало, и то да се оформи най-напред като „мисловна картина“, а после като идея, знание с артикулирани понятия? Ролан Барт предполага, че идеите, преди да станат чисти идеи, се завъртат в своеобразна *игра на въображението*: „Идеята е винаги някаква патетична сцена, която си представям и която ме вълнува; накратко – тя е театър. И тъкмо от театралната природа на Идеята извличам полза... Като си въобразявам едно крайно решение (т. е. окончателно, вече определено), създавам една фикция, ставам артист, рисувам картина, рисувам моя изход. Идеята *се вижда*, такъв е съдържателният момент, надарен със силен, избран смисъл, на буржоазната драма (това казва Дидро)“²⁷. Ако *изходът, решението* е теорията, то това прилича на едновременното прехождане по „Градината с разклоняващите се пътеки“ на Борхес, за да се успоредят реалната и въображаемата реалност. В края на невидимия лабиринт от нас ще се изисква един усилен „дълг за въобразяване“, така че да се яви буквално една „не-въобразимата тайна“²⁸. Реалността и въображаемата реалност имат *различна дълбочина*: така според Гюте и цитирания го по-късно Касирер, изкуството е на повърхността, но има своя собствена дълбочина²⁹. В дълбочината на философията остават *чистите идеи* на Платон – без образи и основаване на сетивността³⁰. Но също както в гората, има отпечатъци, *следи*, водещи към чистите идеи. Те могат да бъдат, подобно на отделните дървета, закриващи гледката, само фрагменти. Следите са *отделните понятия*, очертаващи ако не цялото, то поне един повече или по-малко ясен кръгозор, една повече или по-малко обещаваща перспектива за изследването.

Когато метафората на гората е изоморфна на геометричния метод и има редуцирано поставена цел на познанието, стигаме до „правия път“, до метода на Декарт. В *Разсъждение за метода за правилно ръководене на разума и за търсене на истината в науките* Декарт определя

²⁶ П. Валери, *Човекът и раковината*. София, Народна култура, 1988, с. 156 – 157.

²⁷ Р. Барт, *Фрагменти на любовния дискурс*. Трето допълнено издание. Съст. Л. Денкова, София, НБУ, 2013, с. 182.

²⁸ Х. Л. Борхес, *Вавилонската библиотека*. София, Народна култура, 1989, с. 120 – 131.

²⁹ Е. Касирер, *Изкуство, В: Изследване на човека*. София, Гал-Ико, 1996, с. 244.

³⁰ Платон в Шеста книга на *Държавата* за въображаемия и видимия свят (509c – 511d).

второто правило на неговия „временен морал“ – да бъде решителен в действията и веднъж последвал някои мнения, пък били те и най-съмнителните, да не се отклонява. „В това подражавах на заблудили се в гората пътници, които не бива да се лутат и да се въртят ту в една, ту в друга посока и още по-малко да стоят на едно място, а трябва да вървят непрекъснато колкото се може по-направо все в една посока, която да не променят поради маловажни причини, макар в началото може би единствен случаят да ги е накарал да изберат именно нея“. Защото накрая все пак отиват някъде, „където ще бъдат по-добре, отколкото всред гората“³¹. Заключение за метода е категорично: „За да стигнем до завършено знание, необходимо е да обгърнем с едно последователно и непрекъснато движение на мисълта всички неща, отнасящи се към нашата цел, *заедно и поотделно*, а също и да ги обхванем в едно достатъчно и методично изброяване“³². Много различен е обиколният, или „средиземноморският“ път на *диалектиката*, символизиран от завръщането на Одисей, с множеството отбивки, лутания, заобикаляния, или пък образът на насложените пътища-комуникации, интерференцията на повече от една прави линии (както е в *Легендата за ангелите* на Мишел Сер). Във всеки случай на точно обратното мнение спрямо Декарт е Хенри Дейвид Торо с *Уолдън, или Живот в гората*. Гората и отделното дърво не са някакъв „далечен декор“ на размислите, „уютна обител на вътрешните стъпки“, отвеждаща към *нещо друго* най-красиво³³. Гората е единствената достойна за вживяване действителност, не е просто среда. В главата „Висшите закони“ Торо недвусмислено признава за двойното си влечение – към един по-висш, духовен живот, но „също и към примитивен, див живот“, понеже му е приятно да сграбчва буйно живота и да прекарва времето си „досуц като животните“ в гората, където „всеки мирис на дърво ми бе станал неимоверно познат“³⁴. Изборът да живее в гората е екзистенциален: „Отидох в гората, защото исках да живея по своя воля“. И в най-лошото време изминава по осем-девет мили само и само да се озове „на срещата с някой бук, бреза или

³¹ Р. Декарт, *Избрани философски произведения*. София, Наука и изкуство, 1978, с. 263 – 264, част трета „Някои правила на морала, извлечен от този метод“.

³² Това е правило VII от Правилата за ръководство на ума, В: Декарт. *Избрани философски произведения*, с. 126, 132.

³³ П. Валери, Евпалин, или Архитектът, В: *Очарования*. София, Колибри, 1996, с. 102.

³⁴ Х. Д. Торо, *Уолдън, или Живот в гората*. София, Хермес, 2016, с. 238.

стар познайник бор“. Така се променя „и мястото, и времето“, но не в никакво „въжделено“, сиреч въображаемо или космически отдалечено пространство, а тук, в „близост до Плеядите...“, смален и блещукащ със звездни искри³⁵.

Гората е мястото за уединение и медитация, за откъсване и радикално разцепление на единното, за сливане и отъждествяване, за *опоетизиране* на действителността и в този процес човекът *наистина* заживява в метаморфозата си като дърво подобно на описанията в *Метаморфози* на Овидий или още повече във впечатляващото есе на Херман Хесе *Преобразяванията на Пиктор*. Пиктор-Художникът, Пиктор-Дървото се преобразява във *всичко*, на което е способно въображението по силата на съкровения копнеж и привличането – в мъж и жена, птица, цветя и кристали, камък, пеперуда и снежинка, луна и слънце, река и звезди. И защото щастието е навред, по него потича „вълшебният поток на бъдното“, вечното, имащо „дял във всекичасно възникващото творене“³⁶. Подобна вечна, или онтологична функция имат само още Ентите в сагата на Толкин *Властелинът на пръстените*, защото е споделена идеята, че „дърветата са като че ли измежду всички растения най-благородните индивиди“³⁷.

Силно философски опoетизиран е *Диалог за дървото* на Пол Валери, където дървото е обект на *любовта* (бук-жена, „влюбения кедър“), а „любовта съвсем не е от толкова просто естество“. Всъщност, това е диалог между науката и поезията в лицето на философа от I в. пр.н.е. Лукриций Кар, автор на „За природата на нещата“, и поета-пастир Титир, за когото се споменава в *Идилии* на Теокрит. Лукреций, разбира се, защитава обективността на науката: „Няма чудо, нито вълшебство, Титире, които духът, щом пожелае, да не може да сведе до своята собствена простодушна тайна. Като мисля за твоето дърво, аз го притежавам по моему“. Обратно, поетът не си представя, че може да познае дървото, но душата му се превръща в дърво и той се зарейва високо, издига се към небето, това е „щастливият миг“. Остава на натурфилософа „мисловните дълбочини“, защото очите му са затворени за светлината и търси вътре в себе си същността на това, което съществува. Но нашето познание за всяко нещо е несъвършено, щом бъде сведено

³⁵ *Ibid.*, с. 105 – 106, 108, 297.

³⁶ Х. Хесе, *Игра на сенки. Приказки за любовта*. София, Рива, 2006, с. 336 – 342.

³⁷ Новалис, *Учениците от Саус*, с. 141, 151.

до точно понятие за него, щом се *ограничи с истината* и успее да замени наивния ни възглед с чистия резултат от изследванията, опитите и наблюденията върху формата. „Действителността е винаги *безкрайно по-богата от истинното*, съдържа при всеки отделен случай и във всички области цялото количество от грешки, митове, легенди и детински вярвания, които човешкият ум произвежда непрекъснато“. Лукреций възразява: „Това голямо Дърво за теб, Титире, е само в твоето въображение“. Но дори въобразено, Дървото е „*върховна простота*“, ведрина, извор. Поетът е убеден, че „Дървото и Любавта могат в нашата душа да се слоят в *една обща идея*“ – и едното, и другото расте, крепне и се разклонява, издига се към небето или щастieto, достигайки до тайната, до неизразимото. Без подобна обща идея науката се огражда единствено в изчерпващи понятия, както Титир определя Лукреций: „Ти сам се превръщаш в Дърво от слова“³⁸.

Остава обаче големият въпрос: „Когато над усещането за гората около нас като тайнствена прегръдка имаме и понятие за гората, какво печелим?“ „Не всичко е мисъл, но без нея не притежаваме нищо изцяло“, тоест понятието е необходимо като инструмент или „орган за възприемане и улавяне на нещата“. Ортега и Гасет отива още по-далеч в категоричното определяне на фундаменталната роля на понятието: „Единствено виждането посредством понятието е цялостно виждане, усещането ни дава само дифузната и податлива на моделиране материя на всеки предмет, дава ни впечатления за нещата, а не самите неща“³⁹. Ортега до известна степен повтаря развитата от Плотин теория, че само умственото виждане може да види цялото за разлика от физическото око, но самият Плотин отбелязва, че в сливането си с единното „душата пак няма да вярва, че е придобила желаното, понеже няма да се отличава от предмета на мисълта си“⁴⁰. Възможно е при големия въпрос да не става дума за „печалба“ от понятието за гората, а за диалектическа приказка, както я нарича Валтер Бенямин, и за три обвързани начина на виждане: на ума, обхващащ всичко с един поглед, на средните потенции, виждащи едновременно много неща, и последните, които виждат само едно нещо. Възможно е също и трите начина на виждане

³⁸ П. Валери, *Очарования. Избрана поезия и проза*. София, Колибри, 1996, с. 184 – 200.

³⁹ Ортега и Гасет, *Понятието*, В: *Размишления върху Дон Кихот*, с. 63 – 65.

⁴⁰ Плотин. *Енеади*. IV 5 [29] *Въпроси относно душата* III. София, Изток-Запад, 2005, с. 854.

да са желани от философа-диалектик, така че да не се задоволява само с умственото виждане и понятието, а да продължи да различава и да играе със сетивността, за да „намери категоричното място, универсалния смисъл и умопостижимата функция на удоволствието“. Според Валери именно в естетически смисъл той е съблазнен от съчетанието на енергията и любовта, съзерцанието и действието, духа и материята, но иска чрез „своите обичайни методи на изчерпателност и нарастващо разделяне да редуцира това чудовище на Интелектуалната приказка, този сфинкс или грифон, сирена или кентавър, в което усещането, действието, мечтанието, инстинктът, размишленията, ритъмът и прекомерността се съчетават в такова вътрешно единство, каквото е единството на химичните елементи в живите тела“. Понякога това единство ни е дадено от природата, друг път се постига от човека с цената на огромни усилия. „Преследвайки възшебната плячка, Диалектиката я притиска, прогонва, натиква в гората на Чистите Понятия. Там тя улавя Идеята за Красивото“. Ловът на диалектиката обаче е магичен. В омагьосаната гора на Езика поетите отиват нарочно, за да се изгубят и опиянят от объркването, от странните срещи; те не се страхуват нито от отклоненията, нито от изненадите, нито от тъмнината. Но философът, дошъл на лов с хрътки за „истина“, който възбудено следва един единствен неотклонен път и „всеки елемент на пътя е единственият, който трябва да вземе... – такъв ловец се излага на риска да залови накрая само собствената си сянка. Понякога гигантска, но все пак сянка“⁴¹.

Когато иска да остане пълнокръвна, да не бъде сянка, мисълта се превръща в „диалектически фавън, който преследва същността на гората, сякаш е неуловима нимфа. Мисълта изпитва наслада, много подобна на любовната, когато опипва голото тяло на някаква идея“⁴². С последните силно картинни твърдения (донякъде противоречащи на привързаността му към понятието) Ортега и Гасет подсказва възможно заключение. Способността за въображение (*vis imaginativa*) е наистина сила на потенциалността, спрямо която символите на гората, като „начало, „всичко“, „цяло“, „дълбочина“ или „място за лов на понятия“ и обиталище на поезията, живеят най-вече заради любовта към живота и насладата от красотата, включително красотата на природата и красотата на ума. Въобразените гори са горите, които обичаме.

⁴¹ П. Валери, *Реч за естетиката и други есета*. София, НБУ, 2011, с. 77 – 78.

⁴² Ортега и Гасет, *Размишления върху Дон Кихот*, с. 37.

БИБЛИОГРАФИЯ

Аристотел. *За поетическото изкуство* [Aristotle. *Za poeticheskoto izkustvo*]. София, Наука и изкуство, 1975.

Барт, Ролан. *Фрагменти на любовния дискурс*. Трето допълнено издание [Roland Barthes, *Fragmenti na lyubovniya diskurs*. Treto dopalнено izdanie]. София, НБУ, 2013.

Борхес, Хорхе Луис. *Вавилонската библиотека* [Borges, Jorge Luis. *Vavilonskata biblioteka*]. София, Народна култура, 1989.

Борхес, Хорхе Луис. *Книга на въображаемите същества* [Borges, Jorge Luis. *Kniga na vaobrazhaemite sashtestva*]. София, Фама, 2008.

Валери, Пол. *Човекът и раковината* [Valéry, Paul. *Chovekat i rakovinata*]. София, Народна култура, 1988.

Валери, Пол. *Очарования* [Valéry, Paul. *Ocharovaniya*]. София, Колибри, 1996.

Валери, Пол. *Реч за естетиката и други есета* [Valéry, Paul. *Rech za estetika i drugi eseta*]. София, НБУ, 2011.

Декарт, Рене. *Избрани философски произведения* [Descartes, René. *Izbrani filosofski proizvedeniya*]. София, Наука и изкуство, 1978.

Калвино, Итало. *Американски лекции* [Calvino, Italo. *Amerikanski lektсии*]. София, Колибри, 2012.

Касирер, Ернст. *Изследване на човека* [Cassirer, Ernst. *Izsledvane na choveka*]. София, Гал-Ико, 1996.

Лайбниц, Готфрид. *Нови опити върху човешкия разум* [Leibniz, Gottfried Wilhelm. *Novi opiti varhu choveshkiya razum*]. София, Наука и изкуство, 1974.

Монтен, Мишел дьо. *Опити*. Т. 2 [Montaigne, Michel de. *Opiti*. Т. 2]. София, Наука и изкуство, 1975.

Новалис. *Учениците от Саус* [Novalis. *Uchenitsite ot Sais*]. София, ЛИК, 1993.

Ортега и Гасет, Хосе. *Размишления върху Дон Кихот* [Ortega y Gasset, José. *Razmishleniya varhu Don Kihot*]. София, Прозорец, 2003.

Ортега и Гасет, Хосе. *Бунтът на масите и други студии от 1923 до 1940 г.* [Ortega y Gasset, José. *Buntat na masite i drugi studii ot 1923 do 1940*]. София: 3. Стоянов, 2016.

Платон. *Диалози 2* [Plato. *Dialozi 2*]. София: Наука и изкуство, 1982.

Платон. *Държавата*. Второ издание [Plato. *Darzhavata*. Vtoro izdanie]. София, Наука и изкуство, 1981

Плотин, *Енеади* [Plotinus, *Eneadi*]. София, Изток-Запад, 2005.

Сенека, Луций Аней. *Нравствени писма до Луцилий* [Seneca, Lucius Annaeus. *Navstvveni pisma do Lutsiliy*]. София, Рива, 2001.

Торо, Хенри Дейвид. *Уолдън, или Живот в гората* [Thoreau, Henry David. *Walden, ili Zhivot v gorata*]. София, Хермес, 2016.

Хайдегер, Мартин. *Същности* [Heidegger, Martin. *Sashtnosti*]. София, Гал-Ико, 1993.

Хесе, Херман. *Игра на сенки. Приказки за любовта* [Hesse, Hermann. *Igra na senki. Prikazki za lyubovta*]. София, Рива, 2006.

Шилер. *Естетика* [Schiller, Friedrich. *Estetika*]. София, Наука и изкуство, 1981.

Harrison, Robert Pogue. *Forests: The Shadow of Civilization*: The University of Chicago Press, 1992.

ЖИВОТ В ГОРАТА – ГОРА ОТ СИМВОЛИ (ТОРО – БОДЛЕР)

Пламен Антоу

Институт за литература – Българска академия на науките

LIFE IN THE WOOD – A WOOD OF SYMBOLS (THOREAU – BAUDELAIRE)

Plamen Antov

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Резюме: В центъра на студията е сравнителното разглеждане на образа на гората (като образ-метафора на природата, едновременно умален и абсолютен) у френския поет постромантик-символист Ш. Бодлер и американския философ трансценденталист Х. Д. Торо. Пряк предмет на четене са сонетът „Съответствия“ (Correspondance) от „Цветя на злото“ (1857) и „Уолдън, или живот в гората“ (1854). Тяхната съ-временност е само отправна точка да се потърсят други, по-дълбоки и същностни близости, но и раздалечавания-в-близостта с оглед на крайно различните контексти – на „американското“ у Торо (в непосредствения контекст на т. нар. Американски ренесанс около средата на XIX век, на американския философски трансцендентализъм и американския литературен романтизъм) и символизма на Бодлер. Акцентът в сравнението е върху Торо – неговата междинна/смесваща позиция в мисленето на природата: между трансцендентност („кореспонденции“) и вещна реалност. Помощни – контекстуализиращи и/или модални – фигури в съпоставката са: Кант, Сведенборг, Емерсън, а в по-различен, включително и методологически план – Хайдегер.

Ключови думи: Торо, Бодлер, Емерсън, Сведенборг; американски трансцендентализъм, Американски ренесанс; природа, гора; „кореспонденции“, символ; Хайдегер

Abstract: The focus of the study is the comparative analysis/interpretation of the image of the woods (as an image-metaphor of nature, simultaneously deminutived and absolute) in the French post-romantic-symbolist poet Ch. Baudelaire and the American transcendentalist philosopher H. D. Thoreau. Close reading subjects are the sonnet "Correspondence" from *The Flowers of Evil* (1857) and *Walden, or Life in the Woods* (1854). Their contemporaneous appearance is only a starting point to search

for other, deeper and more essential, philosophical closenesses, but also distances-in-closeness in view of the extremely different contexts – of Thoreau’s “Americanness” (in the immediate context of the so-called American Renaissance around the middle of the 19th century, of American philosophical transcendentalism and American literary romanticism) and Baudelaire’s symbolism. The emphasis in the comparison is on Thoreau – his intermediate/mixing position in thinking about nature: between transcendence (“correspondences”) and sensory reality. Auxiliary – contextualizing and/medial – figures in the comparison are: Kant, Swedenborg, Emerson, and in a different, including methodological, sense – Heidegger.

Keywords: Thoreau, Baudelaire, Emerson, Swedenborg; American Transcendentalism, American Renaissance; Nature, Wood; “Correspondences”, Symbol; Heidegger

Най-едрата рамка на това изложение ще е опитът за успоредяване на два образа на гората, съ-съществуващи в едновременност (и тъкмо тази едновременност е поводът за успоредното им интерпретиране), но разделени от един океан. (Океанът тук е важен!)

Това са книгата на Х. Д. Торо „Уолдън, или живот в гората“ (1854) и два сонета на Бодлер от книгата „Цветя на злото“ (1857). Съпоставката между тях е едновременно по близост и по далечност, т. е. по аналогия и по противоположност. Към тях латерално ще прибавим едно друго съчинение, по това време все още в ръкопис, а именно „Икономическо-философски ръкописи“ от 1844 г. Но още повече други две метапарадигми, форматиращи сюжета, еднакво далечни и близки помежду си – на един мистик-философ и на един естествоизпитател-поет. (Посочването на още една, последна, ще спестя: тя най-лесно ще бъде разпозната от читателя.)

В центъра на вниманието ни ще е преди всичко Х. Д. Торо. Статията е опит да се интерпретира философският жест на американския философ метафорично: временното оттегляне в гората край езерото Уолдън, Масачузетс, като опит за достигане, *връщане* към същността на битието под формата на първичната природна реалност, и в същото време трансцендиране на тази реалност като перфектно синхронизирана, затворена и завършена в себе си система (или екосистема, според езика на едно по-късно разбиране на природата). Неин умален модел е гората край езерото Уолдън.

Но тук на среща с природата иде въпросът за техниката. На тази реална гора е противопоставена една знаменита метафора на Бодлер – „гора от символи“ (*forêts de symboles*). Сонетът „Съответствия“

(*Correspondance*), от който образът е част, ще бъде привлечен в паралелен прочит, доколкото централната метафора, която той разгръща („гора от символи“), съединява полюсите на антитезата: гората като природа, т. е. като първична, вещна, естествена реалност, от една страна, но и като *символна* метареалност, от друга, която за Бодлер не е вторична, а именно тя е първичната, по-истинската реалност: реалността на езика, който е *техника*.

1. Новият свят: географски и социокултурни контексти. – Пуританство и философия

Един от основополагащите белези на модерността, нахлуваща около средата на XIX век, е новото, постромантическо разбиране за изкуството като антиприродна дейност, наложено от Бодлер.¹

Но ако в хайдегериански маниер се върнем дълбоко назад в етимологията на понятието ‘изкуство’, ще стигнем до първоначално *сдвояване* между изкуство и техника в „техне“. Чрез тази етимологична аргументация – доколкото началото винаги е същност (*descensus essentia est*) – се озоваваме обратно в сърцето на модерността: изкуството като антиприродна дейност се свързва пряко, хоризонтално с техниката, разкрива ни се като функционален аналог на буржоазната индустриализация в епохата на ранната (класическа) модерност. „Техне“ е изкуство, поезия, но и модерна техника, шестваща във вид на ускорена индустриализация под веещия се флаг на философско-научния позитивизъм в разгара на буржоазната епоха. (Славянските езици също пазят, или калкират от гръцкия същия етимологично закрепен антагонизъм: изкуството като изкуственост, като не-естество; Бодлер говори и на славянски.)

И двете – изкуството и техниката, антагонистични помежду си днес, по хоризонтала, в буржоазната епоха – имат, всяка от тях поотделно, един общ конституиращ враг, който се разкрива „вертикално“, етимологически. Този враг е природата.

Разделението означава началото на една същностна двойственост на модерността – разрывът между културна и технологична модерност („двете култури“, според по-късната формула на Ч. П. Сноу), или между култура и цивилизация. Разрыв, който оттук насетне ускорено ще

¹ Основна, изходна теза, която ще ни води в следващите страници, развита от Ханс Роберт Яус на базата на идеи на Одо Маркварт.

ескалира, получавайки своите едри абрeвиации преди всичко в лицето на Франция, от една страна, и на англосаксонския Запад, от друга – Англия, настоящият по онова време, в средата на XIX век, хегемон на царстващия капитализъм, и една нова, бързо възмогваща се икономическа сила от другата страна на Атлантика, на която принадлежи бъдещият XX век.

Именно там, отвъд океана, младата самосъздаваща се американска държава в процеса на самосъздаването си разкрива, оголва в чист вид противоречието между природа и техника/цивилизация.

За европейската културна модерност по това време природата вече е сразеният враг, обезстрашеното страшилище. До такава степен, че вече се е превърнала в обект на носталгична реаксиологизация във вид на изгубена ценност. (Нещо като фройдисткото обожествяване на убития баща.) Това вторично обожествяване расте в самото сърце на възшестващата модерност: русоистката половина на Просвещението, наставена от Романтизма.

Европейският романтизъм има своите силни колониални продължения в младата американска литература и култура, още нееманципирана се от европейския баща, или по-точно – в процес на активно еманципиране тъкмо по това време, около средата на XIX век, като част от общото порастване, самосъздаване на младата нация (разбирана като население плюс територия, административно-юридически свързани във вид на държавност). Средата на XIX век бележи апогея на епоха в американската култура и литература, позната като Американски ренесанс (*The American Renaissance*²). Ако тук, в сферата на тази културна модерност, природата може да е ценност (но само частично „изгубена“, например у Купър, а все още преобладаващо реална и бъдеща: Купър, трансценденталистите, заедно с Уитман), то в сферата на технологичната, индустриална, политическа модерност тя е фундаменталният, *живият* враг.

По времето, когато в Париж Бодлер провъзгласява разбирането за изкуството/„техне“ като враг на природата, в Америка, антипод на Франция/Европа, такъв враг на природата е техниката по начина и във

² Терминът е лансиран в едноименната книга на Франсис Матисен от 1941 г. (F. O. Matthiessen. *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, Oxford University Press, 1941). Имат се предвид процеси в литературата и философията на Нова Англия, трудно отделими помежду си, в периода от 1830 г. до Гражданската война (1861 – 1865).

вида, в който е разбрана от технологичната модерност: техниката като машина. В конкретния исторически момент неин висш образ е влакът (парният локомотив), абсолютната Машина, образ на триумфиращата индустриализация в своя символно рафиниран, от една страна, и в своя реален, прагматично работещ, от друга страна, вид. В създаването на Съединените щати като единна държава и нация през този период – средата на XIX век – влакът има специална, едновременно практическа (реална) и символна (монументална) роля за свързването на Източното и Западното крайбрежие (първата трансконтинентална железница „Юниън Пасифик“, изградена през втората половина на 60-те години). Цивилизацията още по-ускорено, в сравнение с волския впряг и коня, нахлува на Запад на гърба на „железния кон“, помитайки природата по пътя си, култивира я, смалява необятността на континента. Но още повече железницата е непосредственият агент – важна и дори най-важната предпоставка за бързата индустриализация на страната през втората половина на века. Частни статистически изследвания (напр. „Железниците и американският икономически растеж“ от Фогел³) доказват ролята ѝ за американския икономически растеж през периода 1840 – 1890 г.

По-прости, елементарни форми на машината са също брадвата на дървосекача, плугът на фермера, пушката и капанът на трапера – всички те оръдия на проникването на модерната цивилизация, на покоряването на девствения „див“ континент като запълване на една изначална празнота. Като заселване на пустинята в най-монументалния библейски смисъл на фигурата.

И тук закратко се връщаме към първоначалното време на основаването на американската нация, в което са корените на всичко, израстващо впоследствие.

Още в първоначалния момент на възникването си в началото на XVII век Америка се сблъсква пряко, директно с природата. Като британски и холандски доминион, тя е зачената в лоното на пуританския калвинизъм в една област, позната като Нова Англия (New England), зародишът и сърцето на бъдещата нация. Както географската територия, така и пуританският елемент в това зачеване имат своето дълготрайно, определящо значение: генетичното ДНК на бъдещата нация.

³ R. Fogel. *Railroads and American Economic Growth: Essays in Econometric History*. Baltimore, Johns Hopkins Press, 1964.

Двата компонента – заварената абсолютна (дива) природа и донесената култура/цивилизация – имат своята среща, едновременно сблъсък и взаимодействие, в Нова Англия, териториите източно от Големите езера, покрити по това време с неизбродни девствени гори, населени с „диви“ индиански племена. Непосредствената реалност се предоставя като референция на старозаветната метафорика, присъща на пуританската култура. Библейска образност заляга трайно в най-ранната американска философия, а оттам и в „американското“ като знание за себе си, като „големия“ американски разказ. Един от двата централни, смислозадаващи концепти в този разказ, заедно с *пътя*, е библейският образ-метафора на *пустинята*: представата за американския материк, все още необятен по това време, като *пусто, празно* място, което трябва да бъде освободено от празнотата на природата и запълнено с човешко присъствие.

Първият колонизаторски поглед към Америка я вижда като абсолютната пустиня/пустота/празнота/изпразненост от съдържание (wildness, wilderness). Разполагаме с този поглед, оставен ни от борда на „Мейфлауър“ чрез Уилям Бредфорд („Отношения, или дневник за основаването и живота на плантацията Плимут“, 1622). След основополагащата, неизбежна за едно протестантско съзнание през XVII в. аналогия с пътя на Мойсей към Обетованата земя, Бредфорд предава усещането на първите колонизатори, застанали на тънкия, несигурен ръб между две пустини – океанът, току-що прекосен, и безбрежният лес напред:

Лятото било вече преминало, всичко изглеждало мрачно и голо; и цялата страна, обрасла с гори и шубраци, имала див и неприветлив вид. Погледнели ли назад, там бил могъщият океан, който били преминали – той сега представлявал преграда и пропаст, която ги отделяла от всички цивилизовани части на света.⁴

Новият материк се представя в пуританското съзнание на първите заселници като гигантска пустиня, която трябва да бъде „обетована“ в целия смислов обем на библейската алегория: като „земя на обета“ (Ерец ха'авт) – обещаната от Бог на Авраам и потомците му (Битие 12:

⁴ Цит. по превода на Васил Атанасов: У. Бредфорд. Как прекосили океана и стигнали читави в Кейп Код, В: *Американски морски новели*. Варна, Георги Бакалов, 1977, с. 10.

7; 15: 18 – 20), но и като пуста, празна земя, която трябва да бъде култивирана, запълнена с присъствие, превърната в „земя на изобилието“. Така още първите заселници, стъпили на американския бряг само сто години след Колумб, донасят със себе си семето на бъдещия икономически просперитет като самата същност, ядката на „американското“. Теологическото оправдание на практическата рационалност и прагматизъм (пра̀уца – дело, действие; действителен; практическа полезност) е *differentia specifica* на Лутеранската Реформация, която, наред с откриването на Америка, е едно от трите събития, отделящи Новото време от Средновековието. Още по-силно практическият усет, възхвалата на труда, и в частност на професионалния труд, като свещен, християнски дълг, като пряко служене на Бог, се фундаментализира от калвинизма, а впоследствие и от англиканството, неговата британска разновидност. Така религиозният патос влиза в щастлива синергия с буржоазната, раннокапиталистическа воля за практическа дейтелност (както ще заяви още в наслова си знаменитият труд на Макс Вебер).

Именно лутеранството, калвинизмът и англиканството съставляват началото и основата на американската философия (т.е. на американското колективно мислене на себе си, знание за себе си) – нейния първи етап, в лоното на пуританизма; философия, едва еманципираща се от религията (стадиално повторение на първоначалното отделяне на философското мислене от религиозното при старите гърци).

От друга страна, пуританският религиозен субстрат скрито и плодотворно ще конвергира с британския философски емпиризъм от Бейкън и Хобс насетне до Хюм. Емпиризмът, да припомним, свежда човешкото познание до опита и индуктивното разсъждение, произлизащо от него. Зад емпиризма здраво, безпрекословно стои реалността. Той възниква като реакция срещу картезианския рационализъм, чието лоно е Франция. А в един по-късен етап като негово отрицание ще възникне априоризмът на Кант (идеята за извънопитно познание *contra* Лок), а след него, от него – и немският философски идеализъм. Тази двойна англосаксонска обсада ще е от значение за нашия сюжет тук в общия контекст на американската философия с двата най-високи, най-остри върха в нейното развитие. Първият е американският трансцендентализъм, възникнал в средата на XIX век около стожерната фигура на Емерсън; произходът му, както ясно се сигнализира чрез името, е

кантиански.⁵ Така европейският обективен идеализъм, пренесен в САЩ, се модифицира в посока, която отрано, още чрез Емерсън, получава силно прагматистки характер (чийто апогей ще стане прагматисткият инструментализъм на Дюи⁶). Вторият философски сюжет е собствено американското доразвитие на британския емпиризъм в прагматизма, разбран като примат на практическото (на *действена-та позиция*, според Хилари Пътнам) над теоретичното; разбирането на философията изобщо като разрешаваща не метафизични въпроси, а практически проблеми, или свеждаща основните метафизични въпроси, като тези за истината и познанието, до „естествения реализъм“ на сетивно удостоверената картина на света в противовес на „метафизичния реализъм“ – реализмът на „здравия разум“ (Пътнам)⁷. Тук е важно да се изтъкне тъкмо опосредстващата роля на трансцендентализма.⁸ Но ние имаме предвид не само философския прагматизъм в края на XIX и началото на XX век (Пърс, Джеймс, Дюи и др.)⁹, но и тривиалния прагматизъм на всекидневното живеене, масовото американско разби-

⁵ Тук заявяваме респект към дългогодишното изследователско и популяризаторско дело на проф. Албена Бакрачева – българското лице на американския трансцендентализъм, особено с най-цялостното си изследване „Видимост отвъд видимото. Художественият дискурс на американския трансцендентализъм“ (София, НБУ, 2007).

⁶ В. Самохин. Функционализмът и проблемът за формата и функцията на изкуството. Критика на естетическия прагматизъм, Цит. по: сп. *ЛИК*, VIII, № 39, 23 септ. 1972, с. 25.

⁷ Теорията на „здравия смисъл“ (common sense) е със средновековен произход – от идеята за вродените идеи (innate ideas). Сходен е произходът и на друго понятие, основно за американския трансцендентализъм и в частност за Торо, на което ще се спрем по-нататък.

⁸ Пряката връзка между американския трансцендентализъм в лицето на Уитман, частично и Емерсън, с прагматизма в лицето на Дюи, създатели на американската идея във вид на „гражданска религия“, засяга друг късен наследник на прагматистката доктрина, Рорти, в цикъл лекции под наслов „Achieving our country: leftist thought in twentieth-century America“ (Harvard College, 1998), специално първата лекция. (Бълг. прев.: Р. Рорти. *Да постигнем нашата страна*. София, Дружество „Гражданин“, 2003.)

⁹ Респект към българската прагматистка школа, която – след прецедентната поява на Ив. Саръилиев (1887–1969) – дължим на специалните, трайни усилия на проф. Иван Младенов (*Conceptualizing Metaphors. On Charles Peirce's Marginalia*, London: Routledge, 2006, 2014) и създаденото от него пърсианско ядро в Института за литература – БАН, в лицето на Андрей Ташев (*Прагматизмът и Иван Саръилиев. Към корените на семиотичното мислене в България*, София, АИ Проф. М. Дринов, УИ Св. Кл. Охридски, 2013) и Александър Феодоров (*Прагматизъм и вдъхновение. Навик, норма, метафора*, София, ИЦ Б. Пенев, 2019). Респект също към последователните усилия в тази насока и на автори като Хр. Гьошев, Дим. Вацов и др.

ране на „живота“ и „бизнеса“: прагматизмът като базисна американска ценност – онази всекидневна, „битова“ форма на инструментализирана рационалност, която свежда действителността до въпроса „какво е възможно да бъде направено или използвано“¹⁰. Тъкмо този първичен, житейски прагматизъм Токвил отдавна, пръв констатира със своя европейски („френски“) поглед като свойствен за американците; прави го в главата за философския метод на американците (гл. първа на том 3), която е разгърнато, добре аргументирано предчувствие на бъдещия прагматистки метод, основан на практическия здрав разум, произлизащ не от книгите, а непосредствено от реалния живот:

...в целия цивилизован свят няма страна, в която хората да се занимават по-малко с философия... [...] / Американците нямат своя собствена философска школа и твърде слабо се интересуват от всички онези философски школи, които разделят Европа; те дори едва знаят наименованията им. / Лесно можем да забележим обаче, че почти всички жители на Съединените щати насочват умовете си по един и същ начин и ги ръководят по едни и същи правила...

Понеже имат навика да се допитват до своите собствени свидетелства, те обичат да виждат твърде ясно обекта, с който се занимават; така че го освобождават, доколкото това им е възможно, от неговата обвивка, отстраняват всичко, което ги дели от него, и премахват всичко, което го скрива от погледа, за да могат да го виждат по-отблизо и в пълна светлина. Това предразположение на техния ум скоро ги принуждава да презират формите, които смятат за безполезни и неудобни покривала, поставени между тях и истината. / Следователно американците не са имали нужда да черпят своя философски метод в книгите, те са го открили в самите себе си.¹¹

Токвил не е философ, но проникателните изводи от собствените му наблюдения върху американския колективен характер формулират основни постановки на феноменологисткия метод в онзи строг сми-

¹⁰ Кардинал Р. Маркс. *Капиталът. В защита на човека*. София, Институт Библия – Култура – Диалог, 2014, с. 61; прев. Антоний Хубанчев.

¹¹ Цит. по двойното издание: А. дьо Токвил, *Америка и американците* / А. дьо Кюстин. *Русия и русите*. София, Изток-Запад, 2004, с. 527, 529; прев. Антоний Тодоров, Евгения Грекова. Оригиналното заглавие на книгата е „За демокрацията в Америка“ (*De la démocratie en Amérique*); бълг. прев.: София, ИК Избор, 1996.

съл, който едва Хусерл ще постигне в началото на следващото столетие; собствено философските корени на този метод Токвил предпоставя в спонтанния *прагматизъм* на американците, произхождащ непосредствено от „живата“, практическа реалност.

Но прагматисткият метод, както е описан от Токвил – именно като цялостен подход към света, като образ-на-свят, се отнася и до науката (в онзи строг позитивистки смисъл, който ще се наложи в англосаксонската модерност, за да я отграничи от хуманитарното знание): „В Америка чисто практическият дял на науките е удивително добре развит [но] почти никой не се посвещава на теоретичния и абстрактен дял от човешките знания“¹².

Токвил посещава Щатите в началото на 30-те години и публикува книгата си малко след това (1835 – 1840), т.е. описаната от него картина характеризира ситуацията непосредствено преди появата на Торо. Тя е необходимият увод към разбирането на Торо и неговата философска дейност във всичките ѝ аспекти, където собствено философска теория (но с плътен религиозен субстрат!) и биографично поведение, художествено творчество и наука неотделимо се сливат.

2. Американският трансцендентализъм: Торо

Средоточие на цялата колизия, описана от Токвил, се оказват идеите и животът (*sic!*) на Хенри Дейвид Торо (1817 – 1862), най-ярката фигура в т. нар. американски ренесанс, най-американският сред американските философи. Но мястото на Торо е двойствено, амбивалентно, *pro* и *contra*; и тъкмо тази двойственост го прави повече „американски“ в един сложен, диалектически смисъл. За него бизнесът (*the business*), това основополагащо „американско“ понятие, наред с прагматисткия си смисъл, икономически, финансово измерим, съдържа и онтологичен обем, които не са в безоблачно съгласие помежду си: бързайки да живеем целесъобразно, рационално, практично (Торо използва думата '*expediency*'), ние пропускаме *самия* живот.

Както бе казано, от значение тук е не само времето (епохата) на възникването на американския трансцендентализъм в средата на XIX век, но и мястото – Нова Англия. Ако времето разтваря навън (и в някакъв смисъл *назад*) към („*стара*“) Европа, то мястото е това, което

¹² Токвил, *Америка и американците*, с. 548 – 549.

ни съсредоточава в сърцевината на „американското“ като разноредов диалектически сплит.

Тъкмо там, в сърцето на Нова Англия, в самото „архе“ (начало-и-същност) на Америка и „американското“, в малкия градец Конкорд, щата Масачузетс, се ражда, живее, пише и умира, подобно на Кант в своя Кьонигсберг, Хенри Дейвид Торо; там е и царството на малката общност на американските трансценденталисти (Е. Б. Олкът, У. Е. Чанинг, Фр. Х. Хедж, Дж. Рипли, М. Фулър и др.), чиято най-ярка звезда е той. Но ако Торо е звездата, то слънцето е Емерсън, основателят, силната фигура в движението, бащата.

В строго философски план трансцендентализмът е едно от американските продължения на европейската прародина, като логическото ударение е по-скоро върху „американски“, отколкото върху „продължения“. Така е и с оглед на основното понятие, което тук ни интересува – природата: това е американска, не европейска природа. Продължението е по две линии, които можем да определим като вертикална и хоризонтална: първата чрез наследството на ранната пуританска философия, втората чрез синхронното въздействие на английския романтизъм. В синтеза между тях, оставайки в обхвата на религиозната парадигма, преходът от пуританство към трансцендентализъм по отношение на природата регистрира коренна промяна. Старозаветният архетип на *природата-пустиня* се пресемантизира в положителен план: дивата американска природа – именно като американска (не-европейска) – се натоварва от трансценденталистите, философи и поети, с изцяло положителни конотации. Именно в своята „дива“ изобилност и неоскверненост тя олицетворява, помества в себе си като лоно бъдещето на младата американска нация. Най-отдолу продължава да работи библейската матрица на първозаселничеството; но върху нея се наслаждат модерни въздействия, философски и поетически – на немското кантианство и немската идеалистична философия (Шелинг), от една страна, а от друга – посредничеството на английския романтизъм, особено в лицето на Карлайл, Колридж и Уърдсуърт, чието влияние върху американските трансценденталисти е огромно, определящо.

Торо се ражда в лоното на тази *американска* версия на трансцендентализма и същевременно стърчи извън него; стърчи именно в посока още по-нататък към „американското“, изоставяйки неговите трансцендентни (кантиански) основания в метафизиката за сметка на физиката, на излаз в природата по пътя към един натурализъм, кой-

то прекрачва в естествознанието. Торовата философия (много повече от масачузетския трансцендентализъм изобщо) има собствените си, *автохтонни* корени в конкретната топография на Нова Англия. В цялата си вътрешна двойственост (но не противоречивост!) тя израства от нея също както архаичните митологии израстват от конкретния ландшафт, който общността обитава: хълм, характерна скала, старо дърво, пещера (и както философията на Хайдегер ще има корените си *дълбоко* в ландшафта на Мескирх и Тотнауберг).

Торо споделя, при това в средишна, отместваща позиция, един философско-биографичен архетип, който по непряк начин свързва фигури като Хайдегер и Кант. Подобно на Кант, той през целия си живот не напуска околностите на своя Кьонигсберг – малкият градец Конкорд, близо до Бостън (днес предградие, *suburb*); подобно на Хайдегер цялата му философска система е органично враснала в мястото. На този фон само привиден е един жанрово-дискурсивен парадокс – че Торо е известен предимно като автор на пътеписи и философ на природата. Неговите обширни пътеписи са особени, тяхна основа са пешеходни разходки, които Торо предприема в околностите на Конкорд. В тях географското пространство е важно не в екзотичността си, като „друго“ на всекидневното; обратно – то е центростремително. Схващано е не във вид на пространствена отдалеченост, а в своята статичност и в дълбочина, като обем – не само собствено природен (натурфилософски), но и „очовечен“, култивиран от историята (например първият голям пътепис на Торо „Кейп Код“: Кейп Код, полуостров в Масачузетския залив край Бостън, е мястото, където през 1620 г. акостира „Мейфлауър“, първият кораб със заселници: родоначалната точка на бъдещата нация). И същевременно в своята топографска, номинална определеност мястото никога не изгубва метафизичния си обем – едновременно конкретна природа, импрегнирана с човешко (историческо, социално) присъствие, и метафизичен символ. Кулминация, висш израз на такова статично-обемно изображение на мястото, в апоретичния жанр на *статичния пътепис*, е книгата „Уолдън, или живот в гората“ (1854), всепризнатият шедьовър на автора си и на американската литература. И ако пътеписната основа на „Уолдън“ е силно затъмнена чрез пълен приоритет на Мястото над Пътя, то тя ще се открие, ако проследим творческия път на самия Торо към неговото главно съчинение: по същество „Уолдън“ само продължава пешеходния модел на „Кейп Код“, „Седмица по реките на Конкорд и Меримак“ и „Мейнските гори“.

(Пешеходството за Торо е метод, който има своя теоретичен манифест – едноименното есе „Ходенето“, 1862.) Но тук, в „Уолдън“, динамичният жанрообразуващ компонент – пътят, движението, ходенето – е максимално потиснат, сведен до описание на мястото.¹³

Природата, заобикаляща Торо и служеща му за извор на творческо вдъхновение, все още не носела следи от активно присъствие на цивилизацията, изглеждала безкрайна и неизчерпаема; от атлантическото крайбрежие до тихоокеанското по това време нямало нито градове, нито фабрики, нито пътна мрежа, нито дори обработваеми полета и ферми.¹⁴

Но такава идилия е възможна само в далечна европейска перспектива, в собствената реалност на Америка тя е вече анахронизъм. Самият Торо е свидетел на разгаряща се конфронтация: изсичането на горите, разораването на прериите, избиването на бизоните и индианците. Това е „живата“, актуална реалност в средата на XIX век, епохата на Торо; това са и базисните теми-сюжети в творчеството му. Те са осмисляни двояко: метафизично (трансцендентално), но преди всичко *като преживяна, психо-биографична реалност*.

Да очертаем накратко тази биографична обвързаност с контекста, вземайки данни от последната (и най-добра според нас) научна биография на Торо.

При основаването си през 1635 град Конкорд е в сърцето на обширни девствени лесове. Но два века по-късно картината вече е различна. Недалеч от големия промишлен център и важно пристанище Бостън, негов сателит, градът бързо променя лицето си: вече разполага с памучна фабрика, цехове за производство на обувки и оловни тръби, складове, банкови офиси.¹⁵ Редом с бързото развитие на индустрията крачи и селското стопанство: със същата скорост пустошта се превръща в добре разработени ферми, ниви, пасища и ливади. Горите усилено се изсичат; човек не може да поскита из околностите на града, без да чува къртенето на брадва, оплаква се Торо в дневника си; ще го повтори и в „Уолдън“. През изминалите два века ландшафтът на Нова

¹³ Отправка към една важна за нас аналогия вж. в: Пл. Антоу. *Пред непостижимото: Емилиан Станев и Мартин Хайдегер. Философската зооантропология на Ем. Станев. Хайдегер и Изтокът*. София, Books4all, 2021, с. 135.

¹⁴ Н. Е. Покровский. *Генри Торо*. Москва, Мысль, 1983, с. 100.

¹⁵ R. D. Richardson. *Henry Thoreau. A Life of the Mind*. Berkeley, University of California Press, 1986, pp. 15 – 16: <https://books.google.com.fj/books?id=fITCFwepXl0C&printsec=copyright#v=onepage&q&f=false>

Англия значително се е изменил, от обширните вековни гори са оцелели само малки части. Нещо повече, променя се пред собствените му очи.¹⁶ Масовата сеч, първоначално случайна и „на дребно“, дело на отделни фермери и дървари, вече е придобила промишлени размери, особено с появата на железницата през 1844 г., когато дървесината става основно гориво за локомотивите.¹⁷

Така описана, ситуацията е хайдегерианска в чист вид. В тази ситуация обаче Торо играе от двете страни на мрежата; със същия ентусиазъм – вече в качеството си на *американец* – той приветства и Техниката, Машината (което прави ситуацията още по-хайдегерианска). Докато пребивава в горската си хижа край Уолдън, обича да се разхожда по жп линията, която минава съвсем наблизо, покрай западния край на езерото. Наред с природата, славослови и преобразяващия, облагородяващ труд на фермера и дървосекача, пионери на прогреса. Вдъхновен апотеоз на техния труд като цивилизаторски поход срещу природата намираме в есето „Ходенето“: „Оръжията, с които сме спечелили най-важните си победи и които би трябвало да се предават от баща на син като семейни реликви, са не саби и пики, а брадвите, ножовете за торф, лопатите, мотиките, ръждясали от кръвта на многобройни ливади, почернели от прахта на многобройни мъчноизвоювани поля“. Докато единственото сечиво (оръжие) за индианеца е мидената черупка, то (белият, съвременен) фермер „е съоръжен с плуг и лопата“.¹⁸ Описанието, направено с нескрита гордост от цивилизацията на белия (европейски) човек, същевременно е собствено американският аналог на европейски-буржоазното: буржоазното като антиаристократично-феодално, когато трудовото сечиво – същинската буржоазна регалия, новият родов герб – замества оръжието на благородника-рицар: буржоазното в своя чист, първоначален, *собствено природен* вид.

¹⁶ „Когато за пръв път се разхождах с лодка по Уолдънското езеро, то бе заобиколено от гъсти и величествени борови и дъбови гори [...]. Стръмните хълмисти брегове бяха покрити с тъй високи гори, че приличаха на амфитеатър, в който се разиграва феерията на леса. [...] Но откак напуснах тия брегове, дърварите не си хабиха времето... [...] Как да очакваме птичките да пеят, когато са изсечени горите им?“ (Х. Д. Торо. *Уолдън. Гражданско неподчинение*. София, Народна култура, 1993, с. 166–167; прев. А. Бакрачева). Последният въпрос е метафора, той се отнася до собствената поетическа Муза на Торо.

¹⁷ Richardson, Henry Thoreau..., pp. 138, 386.

¹⁸ Цит. по: Х. Д. Торо. *Живот без принципи*. София, ЛИК, 2001, с. 233; прев. А. Бакрачева.

(Тук припомним, че „съ-оръженост“ е възможен *смислов* превод-интерпретация на Хайдегеровото понятие *Gestell/Ge-stell*.¹⁹)

Критичен към опустошенията, които цивилизацията нанася на природата, Торо е и здраво стоящ в реалността – в началото на „големия“ американски разказ за преобразяващия природата труд.

Централен образ в творчеството на Торо, все тъй по силата на географската определеност (и на биографичната вписаност в нея), е гората – необятните лесове на Нова Англия. У Торо гората е философски концепт (каквито ще бъдат родният ландшафт и пръстта у Хайдегер). Както при Хайдегер, и при Торо коренът на този концепт е в първичната (биографична, географски детерминирана) реалност, израства от нея. Това са необятните девствени гори на Нова Англия, от една страна. Но от друга – Нова Англия е индустриалното, модерно-капиталистическо сърце („архе“) на Америка – нейните „европейски“ (външни, чужди) корени, в допълващ, комплементарен противовес на собствената ѝ („американска“) вкорененост в необятната „дива“ природа, отрицателно разбрана като празнота, която трябва да бъде запълнена. Като диво, хтонично пространство, което трябва да бъде „цивилизовано“, т. е. у-своено, очовечено, направено обитаемо. Инструмент за това запълване, завладяване е техниката във всичките ѝ емпирични форми – копието на американския св. Георги.

Торо е в центъра на тази колизия, по средата между едното и другото.

От друга страна, в качеството си на американски трансценденталист, е едновременно кантианец и романтик в европейския смисъл на понятията. Двете категории – трансценденталното и романтическото – по специфичен начин си взаимодействат в концепта на гората.

Фигурата на гората ни открива още една генетична линия, по същия начин водеща едновременно и в двете посоки – към собствено-то, „американското“, към „реалните“ лесове на Нова Англия в едната посока, и към външното, „европейското“ в обратната – към Бодлер, където тя, фигурата на гората, работи като свръхсимвол, неподлежащ на еднозначна интерпретация; образ, към чието значение можем само да се приближаваме, но не и да добием сигурност, че сме го постигнали.

¹⁹ Вж. Пл. Антов. Техника и тайнственост: кино и хайку. Повратът. Или как би изглеждало японското кино по японски, *Studia Litteraria Serdicensia*, кн. 6, III, 2023, с. 52 – 53: <https://studialiteraria.eu/bg/archive/year-2023/issue-4/tekhnika-i-taynstvenost-kino-i-khayku-povratt-ili-kak-bi-izglezhдало>

3. Бодлер: изкуство и техника

Но да се върнем стъпка назад *in reverse*: сходна двойственост обладава самият Бодлер. Тя е загатната от Яус (в продължение на Одо Марквард); а оттам нататък и ние ще се опитаме да прибавим нещо.

Стъпвайки върху Марквард, Яус разглежда процеса на крушение на идеализираната романтическа представа за природата и замяната ѝ с една нова, постромантическа, декадентска естетика, която се разгръща през XIX век по линията Шопенхауер–Ницше като доразвитие на подмолните отрицателни, контрапросвещенски енергии на Просвещението (Сад, Жозеф дьо Местр). В тази линия се нарежда и Бодлер, очертавайки новата естетика на модернизма, която отхвърля „добрата“, хармонична природа на Русо и про-природната естетика на романтизма. И с това обявява окончателната невалидност на романтическата хармония между вътрешния Аз и външната природа, „съответствието“ между „душата“ и ландшафта – съответствие, чийто израз е изкуството. На мястото на романтическия стремеж към природата се настанява противоположното разбиране на изкуството като антиприродна дейност в съюз с една новопоявила се сила – индустрията: „Изкуството трябва да бъде обосновано вече като анти-природа. В настъпващата епоха на съюз между изкуството и индустрията целта на изкуството е да издигне естетическата дейност на човека в същностна проява на неговата постигната автономност.“²⁰ Острие на модерния антинатурализъм става Хегел, който обявява природата за другото на Духа. Неин заместител в модерната постромантическа епоха е индустрията, или това, което ние през XX век ще мислим като *собствено човешката „втора природа“*: човешкият свят, едновременно околел и битиен, с оглед на позитивисткото разбиране за първенстващата, формираща роля на социалната среда над съзнанието (Маркс – късният²¹). За Хегел това означава просто, че човекът е подчинил, овладял, усвоил природата, превърнал я е в (икономически) ресурс. (С което можем да го причис-

²⁰ Х. Р. Яус, Изкуството като анти-природа: за естетическия прелом след 1789, В: Х. Р. Яус. *Исторически опит и литературна херменевтика*. София, УИ Св. Кл. Охридски, 1998, с. 362; прев. Ренета Килева-Стаменова. (Тук Яус се позовава на G. Maag.)

²¹ „Es ist nicht das Bewußtsein der Menschen, das ihr Sein, sondern umgekehrt ihr gesellschaftliches Sein, das ihr Bewusstsein bestimmt“ („Към критика на политическата икономия“, 1859).

лим към идеолозите на западния експанзионистичен колониализъм, който е във възход през същата тази епоха; негова специфична – с оглед на средата и „мястото“ – версия е и трансконтиненталната експанзия на младата американска държава, завладяването на „Дивия запад“.)

Ранният Маркс в своите икономическо-философски ръкописи от 1844 г. директно продължава и доразвива Хегел в тази посока: именно като преобразява (преобразува, преосъществява) природата с труда си, човекът я превръща в собствен околел свят, а оттам и в свое битие. Така природата едновременно е принизена (т. е. експлоатирана, поробена) и въздигната в битийна (за човека) субстанция, т. е. мислена е не „в себе си и за себе си“, а „за“ човека. (Опит за възвръщане на автономността и „за себе си“ ще предприеме едва на прелома между двете столетия феноменологизмът, а във вид на политическа реалност ще започне да се осъществява с появата на новото екологично съзнание през 60-те години на XX век.)

След Маркс пътят на новата „индустриална“ естетика на модернизма е открит. Тя е най-силно озвучена и завършена от Бодлер.

Но по-горе ние заявихме определена двойственост у Бодлер (където фигурата на гората работи като свръхсимвол, съвместяващ противоположни конотации от различен ред); какво имахме предвид?

Едната линия е току-що очертаната. В синхронния контекст на епохата, а именно средата на XIX век – апогейт на индустриалната революция, Бодлер не е само съвременник на ранния Маркс, автора на икономическо-философските ръкописи от 1844²², но и негов съмишленик в един специфичен смисъл, като обявява изкуството (поезията) за антиприродна сфера, каквато за Маркс е икономиката, респективно (в една по-дълга хайдегерианска перспектива) техниката, машината, модерната механизация изобщо: изкуството е типологично приближено към техниката не в примордиалното значение на „ἀρχή“, а в хоризонтален план – в общия им антагонизъм спрямо природата.

От друга страна обаче е трансценденталистката линия на Кант, която стои и трае във философската генеалогия на символизма: поетическият символизъм като трансцендентна над/отвъд-природност; като дестилирана, сгъстена есенциализация (или „снемане“, *Aufhebung*) на предметно-сетивното в свръхсетивно, т. е. в метафизичното, разбирано

²² Въпреки че ръкописът е публикуван повече от век по-късно, през 1932.

в дългата традиция на западната метафизика, низхождаща назад към неоплатонизма и от неоплатонизма към Платоновата идея за ейдоса – идеалната вечна същност на вещното. (Някъде там, при неоплатонизма, добавяме и важно отклонение към херметизма и към паралелната езотерична традиция в западната философска култура, произлизаща от него: за нея също ще отворим дума.)

Така откриваме същностна двойственост в Бодлеровото разбиране за изкуството. В качеството си на език то е техника и като такова е сфера на разрушена хармония между човека и природата. Но тъкмо в езика си, като език, е *символистично* и по този начин оставащо в сферата на хармонични съответствия.

Ако първата линия е в резонанс с позитивисткия дух на епохата под знамето на технологичния прогрес, обърната е „навън“ към първичната формираща реалност и с лице към бъдещето, разбирано като разгръщане на новото и все по-новото, то втората линия е дълбоко, „вътрешно“ наследство в човешкото разбиране на света, скрито и тайно, обърната е с лице назад. Ако референт в първата линия е „втората“ (индустриална, технологична) човешка природа, развиваща човешката свобода като господство над първата природа, схващана като царство на несвободата (Кант), то тъкмо тази първа, не-човешка, универсална природа е референт на втората линия; за разлика от здравата материалност на първата, нейната структура е в сянка, същността ѝ е само интуитивно постижима.

Ще продължим по тази втора линия, чиято *собствена* реалност е езиковата, символна сянка на реалността като нейната дълбока скрита същност.

В синхронния контекст на епохата си – средата на XIX век – символизмът е радикален антирационалистски бунт. В антиемпиризма си икономиката на символа е езотерична, доколкото е насочена към *изместено* произвеждане на една *втора*, несетивна и невидима действителност в съзнанието, която е интелигибилна, метафизична, трансцендентна сянка (ейдос, идея) на природната. Тя поражда едно квази-окултно познание (*occultus* – ‘скрит, таен’), противопоставящо се на властващия позитивизъм, основан на опита, чийто идеален краен хоризонт е натуралистски, т.е. опиращ в природната първореалност като последна реалност. Създател на тази езикова икономика е Бодлер, а нейна поетическа (и не по-малко теоретична) защита е сонетът „Съответствия“ (*Correspondance*).

4. Гората у Бодлер: храм с колони живи; ужасни катедрали

Но в този контекст да се фокусираме върху образа на гората.

В антиприродния разказ на Бодлер гората (лесът) е хтоничен символ на хаоса.

Яус разказва епизод, който е показателен. Една покана да предложи текст за тематичен сборник става повод в писмо до издателя поетът да изложи подробно и без свян цялото си мнение за природата, разбираана като ландшафт, пейзаж, растителност – нещо, което цинично окачествява като „обожествявания зеленчук“, имайки предвид не само романтическото прехласване пред нея, но и най-дълбоките архетипи на културната памет, които Бодлер профанно „превежда“ на модерен, секуларен, предизвикателно вулгаризиран език, във вид на епатаж (*épater les bourgeois*). Така основополагащата фигура на женското раждащо божество е вулгарно еротизирана („винаги съм смятал, че в цъфтящата и обновяваща се природа има нещо безсрамно и противно“; в обратен ракурс тук си спомняме фината, чувствена еротизация на растенията, която през XX век ще постигне живописиста на Джорджия О'Кийфи). По-нататък сакралната линия е продължена в християнски план, като гората е уподобена на катедрална архитектура („Вдън горите с надвисналите над мене сводове, подобни на тези в сакристиите и катедралите...“). Едва ли другаде, отбелязва Яус, романтичната представа за природата е била отречена по-предизвикателно, както в това писмо от края на 1853 или началото на 1854 г.²³

Писмото е отговор на молба да изпрати текст за юбилеен сборник в чест на някой си Денкур, ентузиазизиран пазител на горите, автор на „Наръчник за туриста в гората Фонтенбло“ – очевидно достоен, „забравен днес пионер на екологичното движение“, както го определя Яус. След като е излял цялата си жлъч и ирония към природата, поетът все пак изпраща две творби, представящи „същината на фантазиите, които ме обземат, когато започне да се смрачава“, както сам ги анонсира.

Изпратените творби са две стихотворения в проза с акцент върху атмосферните пришествия и отшествия на нощта като носителка на представата за хтона: „Вечерният здрач“ и „Предутринният здрач“. Но за нас по-интересни са други две, в които като основен, въвеждащ

²³ Яус, *Исторически опит и литературна херменевтика*, с. 371.

символ присъства гората. Това са два сонета от „Цветя на злото“ – IV. „Съответствия“ и LXXIX. „Натрапливост“.²⁴

Как присъства гората в тях?

За прочутото стихотворение „Съответствия“ е писано необозримо много. Общо взето, е налице съгласие в четенето му като израз на идеята за хармония между духовния и материалния свят, между природата и човека. Изследователите са единомислещи също така, че сонетът е пряко повлиян от идеите на Сведенборг и е техни изразител (сам поетът в друго писмо – от 1856 г. – нарича Сведенборг „майстор на кореспонденциите“²⁵). Зададените в заглавието на сонета „кореспонденции“ следват доктрината на шведския – да го наречем по-скоро мистик, отколкото философ – за всеобщата, външна и вътрешна свързаност на човека с неразчленимото естество на универсума, „който кореспондира с нас, който ни съответства, който се идентифицира с всеки човек поотделно и по отделен начин“²⁶. Творбата се чете като израз (и дори илюстрация) на идеята за широкообхватната, всемирна хармония (*harmonia mundi*), виждаща човека-индивид като частица, отразила всемира, а самият всемир – като съвкупност от знаци („азбуката на сътворението“), която човекът може да разгадае в състоянието на хармония между вътрешния (духовен) и външния (природен) свят. Съответствието е двупосочно: мистично-религиозният екстазис се слива с вещната реалност на природата като израз на тази хармония, а природата е образ на трансцендентното. Идея, чието родословие води назад към херметическата традиция, Плотин и Ямблих („За египетските мистерии“/*De mysteriis Aegyptiorum*): разбирането за Вселената като закодиран текст. Но символизмът на Сведенборг не е античният символизъм, при който „ейдос“ (духовната същност) се проявява в материята, нито средновековният, основан върху небесната и земната йерархичност, а произтича от модерното разбиране на всемира „като свръхтекст, безкраен и във физическия, и в метафизичния смисъл“²⁷. И

²⁴ Още по-показателно, пряко свързващо се с изразените в писмото идеи е „Парижки сън“, където природата е видяна, буквално сънувана, във вид на кошмар. Именно на него обстойно се спира Яус.

²⁵ G. Michaud, *Message poétique du Symbolisme*. Paris, Librairie Nizet, 1947, p. 70: <https://excerpts.numilog.com/books/9782402576192.pdf>. Срв. В. Ганчева. *Емануел Сведенборг. Архитект на вечността*. София, УИ Св. Кл. Охридски, 2012, с. 400.

²⁶ В. Ганчева, *Емануел Сведенборг...*, с. 33.

²⁷ *Ibid.*, с. 322.

в същото време той пребивава в езотеричното по начин, който в средата на XIX век, на гребена на позитивисткия светоглед и материализма, е тяхна силна алтернатива – един паралелен контрамодерен разказ, чийто краен телеологичен хоризонт стига до собствената ни постмодерна епоха, до съвременната *New Age*.

Така през мистичната традиция на Сведенборг съзираме у Бодлер разчитане на природата като йероглифен (което в първото, генеалогическо и историческо значение на думата означава езотеричен, свещен) текст. Мистичен, а в някакъв смисъл метафизичен, трансцендентален субстрат, който лежи под афирмативното отричане на природата и има израз си в символистичната икономика на самия поетически език.

Но да се вгледаме в сонета „Съответствия“, където образът на гората е първият, който се явява – начална метафора, отключваща разгръщането на лирическия сюжет и закодираща смисъла, идеята. Във вид на разгърната метафора той заема цялото първо четиристишие на творбата:

La nature est un temple où de vivants piliers
 Laissent parfois sortir de confuses paroles
 L'homme y passe à travers des forêts de symboles
 Qui l'observent avec des regards familiers.

Но образът на гората също така е и средищен, превключващ символ, в който се срещат двата плана на метафората – конкретният, изобразителният, и абстрактният, изразителният.

Гората, първо, е материалната архитектура на природния храм (храма на природата). Веднага да отбележим, че в този смисъл образът е повторен в цитираното по-горе писмо – в пейоративен регистър („Вдън горите с надвисналите над мене сводове, подобни на тези в сакристиите и катедралите...“); но пейоративният елемент, ще видим, присъства и в стихотворението – в неразбирането, в саботираната кореспонденция.

Първоначалният импулс е за пантеистично четене на стихотворението (на каквото то нерядко е и предмет); във всеки случай – за една мистична представа за природата, *чийто* храм е гората. Но така тя се явява храм на себе си, т. е. на самата природа, разбираана в пантеистичен ключ: божеството, на което е посветен този храм (или е *обитаван* от него), не е външно спрямо него, дори такова външно присъствие да е загатнато във вид на полъх/дух (по-нататък, във втората строфа).

Божеството е пропито в *самата* архитектура на храма, в собствената му материалност, налична във вид на дървета-колони, (листни) корони-свод, съставляващи общата фигура на гората-храм.

В качеството си на храм гората е едновременно, съвпадащо самата себе си (като гора в своята изобразителна реалност, вещност) и образ на природата – на *цялата, самата* природа като онова „божество“, на което тя е храм и което я изпълва. На природата като идея, „ейдос“. Тя е едновременно, съвпадащо архитектурата и трансцендентното Присъствие, което я обитава, по начин, който не е валиден например при готическата катедрала, където архитектурата само служи на Божието присъствие там, което ѝ е субстанциално външно (макар пространствено, в собствено архитектурен смисъл, да ѝ е вътрешно, интериорно). Също така външен е и човекът в християнския храм: храмът е само специалното, определено (осветено) място, където двамата – човекът и Бог – се срещат, чуват взаимно думите си, кореспондират. (Реформацията, протестантството – и в частност англиканството – до голяма степен дезавуират значението на това специално място за среща и контакт, тъй като самият човек – *вътрешният човек* в смисъла на св. Павел – е станал този храм, мястото на среща и контакт. Въпросът тук е важен с включването си в „американския“ сюжет, част от автохтонните кумулации на трансценденталистското разбиране на природата като храм, екстериоризиран образ на човешката *поетическа* душа.)

Наличието на природата в гората-храм не е идентично дори с гръцкото първоначално отделяне на божественото от природното чрез статуята, когато тя е внесена и окончателно поставена в храма (*naos, hedos*) като нейно/негово постоянно обиталище, когато се установява, по думите на Вернан, пълно съответствие между тях: „Храмът е направен, за да приюти статуята на бога, а тя – за да онагледя присъствието му във вътрешността на неговия дом.“²⁸ У Бодлер в нашата интерпретация богът, т. е. божеството, не просто е в храма, а е самият храм в собствената му архитектурна материалност.

Така образът на гората е двойно удвоен – и в конкретната, и в абстрактната си част. Първоначално гората ни е дадена в своята материалност, във вид на храмова архитектура, т. е. като култура. А след това символът „храм“, произведен от гората, изглежда че е върнат обратно към природния си първообраз, но това връщане е лъжливо, защото

²⁸ Ж.-П. Вернан, *Мит и мислене при древните гърци. Изследвания по историческа психология*. София, Критика и хуманизъм, 1998, с. 111, прев. Л. Радуилска.

е във вид на метафизична сянка – на гора от символи (*forêts de symboles*). Тази втора гора вече е *самата, цялата* природа; природата като „ейдос“.

Изтъкнатата материална същност на гората-храм е първият план на метафората – конкретният, изобразителният. Вторият се появява във вид на своеобразно мета-отместване, доколкото в текста на стихотворението пряко се въвежда самият символ, означен като символ, който е само назован, посочен, но семантично празен, т. е. неразбираем за човека, който, пребиваващ в този храм, дочува понякога (*parfois*) само неясни/смътни/объркани думи (*confuses paroles*); не ясна артикулация, а мълвеж (*laissent ... sortir*). Това е пречупването в сюжета, което обаче по самата си същност не е реално, а потенциално, доколкото е отместено в една над-реална сфера на символизация, която е собствено езикова, при това отрицателно означена, доколкото борави с квази-действия като четене и (не)разбиране: в първото си значение гората е храм, в който човекът дочува само неясни думи, а във второто – на природа-изобщо, на ейдоса „природа“ – тя е книга²⁹, изписана с тайни, херметически знаци. Посланието е, че рационалният човек е неспособен да проумее тайния, зашифрован смисъл на природата.

Да се вгледаме по-отблизо как се произвежда това послание.

И така, дървесните стволове, съставляващи гората, са колоните на храм. Сводът на този храм са клоните и листата. Те са скрито, потенциално и дори саморазбиращо се „населени“ с оживяващи и раздвижващи ги неща, които им вменияват „глас“. Тези неща може да са и птици (или други животни, обитаващи короните на дърветата). Но ни е посочен, макар и косвено, само вятърът, във вид на полъх, който раздвижва листата и ги кара да издават звук, да говорят, но в един минимализиран, смислово редуциран вид – да мълвят (според по-буквалния прозаичен превод на Димитър Аврамов³⁰) или да шептят („отронват с шепот лек“, според поетическия превод на К. Кадийски³¹).

²⁹ По подобен начин, ако разгърнем метафоричното сравнение, средновековната катедрала е книга, разказваща целия свят-космос. Точно така, като каменна книга, е представена тя в „Парижката света Богородица“ на Юго (самият наслов на главата „Това ще убие онова“ равнопоставя двете – книгата и архитектурата). Отъждествяването между средновековната катедрала у Юго и гората у Бодлер не е случайно, то е част от едрата генеалогия на символизма от Романтизма, а чрез Романтизма – свързване със средновековния символизъм, мистицизъм и езотерика.

³⁰ В монографията му за Бодлер, 1985, с. 273.

³¹ Цит. по: Ш. Бодлер, *Цветя на злото*. София, Колибри, 2023, с. 21.

Но френският израз 'laisser ... sortir' е много по-метафоричен от всеки превод. Думата 'laisser' събира значения като следните: *оставям, изоставям,верявам, предоставям, давам, съгласявам се да, завеждавам*. Тези значения покриват диапазон между конкретното и абстрактното (преносно) значение на действието. Снопът значения на 'sortir' е също толкова широк: *напускам, излизам, произлизам (про-излизам, т.е. излизам-от), освобождавам се от, отървавам се от, отделям се от, освобождавам се от, изпъквам (сред), отклонявам се от, отдалечавам се от, появявам се, разнасям се, разпростирам се, изваждам (се) навън*. Така един усреднен метафоричен превод на израза би ни дал приблизително следното значение на първото двустичие: Природата е храм с живи колонии (а именно гората), който (която) оставя/верява/предоставя/дава/(позволява) да се отделят/освободят/отдалечат/изпъкнат/се разнесат/про-явят смътни/неясни/непонятни (невнятни у К. Кадийски) думи.

Чрез листата си гората произвежда (про-изнася, освобождава-от-себе-си или дори позволява-да-се-освободят-от-нея) шумове, които посредством метафорично отместване са директно дадени като думи (paroles), т.е. като собствено човешки, културен акт. И в същото време, чрез същото метафорично забулване, този „говор“ на листата е редуциран *обратно* до долната граница на говоренето, до неразбираемостта, лишено от смисъл и така *е оставен* в сферата на природното.

В лирическият сюжет отсъства изявено лирически Аз-субект. На лице е един обективизиран той-човек, озовал се, по-скоро *лутащ се* в храма. В лутането си той е обграден от „благодарностите“ погледи на всевиждащи, следящи го отвред очи (очите на непонятните символи/думи). Но тази благодарност не отменя състоянието на неуют, дори на известна изгубеност, „захвърленост“, в което се намира човекът в този храм. Сигнал за това е непонятността на посланието, което звучи в него. Неразбирането тук обаче не е отрицателно маркирано, не е реална, актуална нахвърленост на съответствието. Но то е потенциална, скрита, стаена такава.

В едно теоретично съчинение от 1861 г. Бодлер сам достатъчно ясно разшифрова смисъла на стихотворението. Конкретният повод е музиката на Вагнер („Танхойзер“). Тя би могла да отпраща към вселенската „музика на небесните сфери“, но също така към синтезния (синестезиен) език на изкуството изобщо, симетрично референтен спрямо света и сам сфера на *същите* хармонични съответствия (кореспонденции):

„защото би било странно, ако звукът *не може* да внуши цвят, ако цветовете *не могат* да създадат представа за мелодия, ако звукът и цветът не са в състояние да предадат мисли; тъй като нещата винаги се изразяват със съответна аналогия от деня, в който бог е създал света като сложно и неделимо цяло“, пише Бодлер и цитира двата катрена на сонета.³² Природата е единство; светът, „сложно и неделимо цяло“, е всеобхватна хармония, която е музикално изразима. Към музикалния език максимално се доближава и езикът на поезията, каквато е тя в представата на символистите („*De la musique avant toute chose*“). (За звучаща органична музика ще стане дума във второто стихотворение, на което ще се спрем, но тя не е небесна, а по-скоро хтонична.)

Но мълчанието като скрит смисъл, скрита същност ни насочва в друга посока, или по-точно в други посоки, съотнасящи се в режим на реверсивни тъждества-и-различия. Намясто тук би било да се припомним онази неотделеност на формата от съдържанието, която Хайдегер извлича от стихотворението на Мъорике „На една лампа“, изтъквайки неотделеността на словесния (респ. – и на всеки) художествен образ от езика си: „Форма не означава тук обвивката на едно съдържание, а формата като *морфѐ* – образът на изглеждащото. Цялата форма – това е присъстващото, съществуващо в появата на своето пълно явяване.“³³ Припомняйки казаното от Хайдегер, ние го отнасяме към присъствието на божеството в храма (незабравяйки, че божеството/божественото, това е природата, природното, а храмът – гората). Именно оттук, от природното, бихме се върнали към първичността на гръцкия език, който, за разлика от модерните езици и дори от латинския, *още* не е загубил способността си да е непосредствено битие, т. е. по подобен начин да е природа и същност едновременно на изговаряното, на именуваното от него. Но още повече бихме се върнали към пиктографското писмо (писмото изобщо, разбираемо от нас като културна форма на езика, а езикът – като неговата природна, естествена форма), където тази

³² Ш. Бодлер, *Рихард Вагнер и „Танхойзер“ в Париж*, В: Ш. Бодлер. *Естетически и критически съчинения*. София, Наука и изкуство, 1978, с. 458; прев. Лилия Сталева. (Курсивът в цитата е на Бодлер.)

³³ *Ein Briefwechsel mit Martin Heidegger*, In: Emil Staiger, *Die Kunst der Interpretation*. München, dtv, 1971, S. 38. Цит. по: А. В. Ангелов. *Класицистичният анти/модернизъм на Емил Щайгер*. София, б. и., 2024, с. 196. В пълния издателски план на „Vittorio Klosterman“ двата тома с кореспонденция на Хайдегер – 92 и 93 – са сред още непубликуваните.

неотчлененост не е историческа, а същностна³⁴, но същевременно и бихме се отдалечили от предмета си тук – стихотворението на Бодлер, приближавайки се обаче към другия предмет в сравнението – „Уолдън“ на Торо, чиято близост с източното (дзен) разбиране на природата е типологична и същностна.

Уместно би било отправяне и към образа на гръцкия храм заради взаимната съпринадлежност на архитектурната форма и божествената същност („Началото на художествената творба“), също както дърворезбата е в дървото и съдържа 'дървеното' в себе си: за Хайдегер това са серийно тъждествени метафори – епифании на идея, чийто първообраз откриваме в образа на гърнето в „Дао дъ дзин“.

Но – следващият реверс – близкото е в далечното: тъкмо разликата между естетическото и религиозното тълкуване произвежда аналогия между сферите на природно и естетическо, между естество и изкуство, която със съдържащата се в нея близост-и-далечност, тъждество-и-различие, е определяща за Бодлеровата замяна на природата с изкуството. Тази замяна е *поместена* в сферата на религиозното по вече описания от нас начин – чрез архитектурната метафора на храма и слятото, съпринадлежно му присъствие на божеството, или по-точно на божественото: изкуството като новата/модерна квази-религия.

В сонета „Съответствия“ гората продължава да присъства и по-нататък, отвъд материалната („архитектурната“) си вещественост, в метафизичната си „сянка“ – именно като символ. Но ние няма да се занимаваме с четене на цялото стихотворение, където тази втора, метафизична, половина от метафората е разгърната, защото това, което ни интересува – двойствената фигура на гората, – е разкрито и изчерпано още в първото четиристишие.

Но ще се докоснем закратко до друга творба – сонетът „Натрапливост“, където гората също е въведена в първото четиристишие. Ето го в поетическия превод на К. Кадийски:

Вековни лесове – ужасни катедрали,
бучите като орган; със стар сподавен вой
на клетите сърца сред траурните зали
отеква De profundis – от вечния покой.

³⁴ Дискусия на това вж. в: Пл. Антов, *Пред непостижимото: Емилиян Станев и Мартин Хайдегер*, гл. „Из един диалог за езика: хайку, чистият деиктизъм“ (с. 67 – 123).

Според някои сонетът „Натрапливост“ е написан като реплика на „Съответствия“. Тази автотекстуална (по Р. Коларов) обвързаност е отрицателна: представяне на обратната страна на вселенската хармония, като дисхармония. Но в същото време по този начин второто стихотворение не разкрива ли един втори пласт, стаен под хармоничната видимост на първия в „Съответствия“ – неговото мрачно подсъзнание/ несъзнавано (Unbewusste)? Този втори план (пласт) тук, в „Натрапливост“, присъства едновременно пространствено и метафизично – като архитектурна метафора, във вид на обърната катедрала, и същевременно удвоен в съзнанието/дискурса на един активен лирически Аз.

Нееднозначността на символната дисперсия на значението в „Съответствия“ тук е нарушена. Нарушаването е от името на пряко въведения в творбата лирически Аз. Ако тонът на първото стихотворение е по-скоро обективно-описателен (и с това формално приближен до дискурса на пейзажната лирика), то у второто той е първоличен, при това силно експресивен, изпълнен с възклицания и удивителни знаци. (В приведеното първо четиристишие присъствието на този Аз е непряко, едва загатнато чрез някои епитети с оценъчен характер. Но по-нататък то ще се разкрие напълно чрез силни риторични жестове.) Този Аз е носител на ценностна преценка и с това ни води към номиналния автор на цитираното по-горе писмо. Така разгадката ни е еднозначно подсказана в смисъла, недвусмислено заявен там: лесовете-катедрали са пряко наречени „ужасни“, а културният цитат „*De profundis*“, и той принадлежащ на същия лирически Аз-поет, също така пряко ни насочва към хтоничния втори пласт на метафората. Епитети като (да се доверим на поетическия превод) „траурни“ и „клети“ още повече усилват яснотата на намерението природният храм (отново в архитектурната фигура на гората/леса) да ни се представи едновременно като храм и като хтон, т. е. като обърнат наопаки храм, като дантеподобно място. Този хтон обаче е *културно* означен: вековните лесове са уподобени на „ужасни катедрали“, бучащи като орган – глас от дълбините на вечния покой.

С това стихотворението частично, ако пренебрегнем автономността на творбите с оглед на вторичния (пародиен) характер на втория сонет спрямо първия, изпълнява роля на своеобразен код за разбиране на доста енигматичния смисъл на прототекста (си). Разкрива ни неговото „несъзнавано“, така да се каже – онази обратна страна, което първият е скрил. С това гората е превърната в символ на модерното

дисхармонично съзнание. Във вид на обърната наопаки катедрала тя е културата на природата – културната *сянка* на природата.

Така у Бодлер, можем да обобщим, непротиворечиво се срещат две противоположни и дори несъвместими природи: „новата“ модерна, позитивистка природа, с която боравят техниката, индустрията и положителните науки, в акта на поетическата си артикулация се озовава в сянката на романтическата, ако не вече идеален символ на възвишеното и красивото, то изпълнена с тайнственост. И така се разкрива като скрито заплашителна, опасна за човека – образ на собственото му несъзнавано.

Иначе казано, постромантичната, антиприродна естетика обгръща външния наглед на модерния живот, урбаничен и индустриален, с омарата на романтическа тайнственост, с което го уподобява на природата и така го връща обратно в нея. Израз на това е образът на гората в двете стихотворения.³⁵

Случаят ще ни стане по-ясен и ще придобие относително строга закономерност, ако имаме предвид, че по същото време, през първата половина и около средата на века, подобен пренос откриваме и в големите парижки (едновременно градски и буржоазни) епоси на Балзак, а след това и на Сю, Дюма, частично Юго, където капиталистическият мегаполис последователно, настойчиво е описван с езика на Купър – като див лес, където природният атавизъм властва с пълна мощ: парижките банкери, нотариуси, журналисти са представяни като хурони, ирокези или хищни зверове. Балзак, да припомним, е първият „откривател“ за Европа и апологет на индианския епос на Купър, така както Бодлер е „европейският“ откривател на По. (Това е отделен въпрос, който подробно разглеждам другаде.)

Но знае се: на смъртното си легло Бодлер чете друг американец – Емерсън.³⁶

И тук се връщаме на американска почва, за да отбележим: образът на *гората-храм* като заместител на ръкотворния храм е общотрансцен-

³⁵ Техен живописен аналог – своеобразна илюстрация – би могло да е творчеството на Анри Русо, познат като Митничаря (1844–1910): поредицата творби за джунглата, от една страна, а от друга – творби като „Сънят“ и „Спяща циганка“ в обща смислова обвързаност.

³⁶ А. Бакрачева, *Ведростта: най-истинното състояние на духа*. Послеслов към: Р. У. Емерсън. *Кръгове*. Избрани есета. София, Кръг, 2021, с. 443.

денталистко наследство, което предхожда не само Бодлер, но и Торо, явявайки се непосредствен извор за тях. Но въпреки че непосредствените му корени са в езотеричните визии на Сведенборг за кореспонденциите между вселенската „душа“ и човешката, именно в Америка, в обществото на масачузетските трансценденталисти, теорията придобива своята веществена реалност във фигурата на девствената американска природа, на мейнските гори, възпети от Торо в едноименното есе-пътепис³⁷. Но още преди Торо сакрализираната гора-храм е достояние на американския трансцендентализъм в лицето на самия водач на школата Емерсън: девствената американска гора като неръкотворен аналог на европейската култура, на архитектурния храм. Но също и във вид на институционална травестия, която у самия Емерсън има персонално-биографичен израз в символичен отказ от проповедническото поприще: превръщане на „професионалния“ църковен проповедник в свободен поет; замяна на църковния амвон с безкрайния, неръкотворен амвон на дивата, неосквернена природа.³⁸ Природата, респ. гората като нейната абсолютна, висша, символно пречистена форма, е храм, но това е по-скоро езически храм на вечна младост („В горите е вечна младост. В тези плантации Божии цари красота и святост, върви вековечен празник...“³⁹); или казано в ницшеански ключ – по-скоро обиталище на дионисовска виталност, отколкото на аполоновска (християнска в строгия смисъл) спиритуалност. С други думи, истинското служене на Бога, истинският досег с трансцендентното не е под архитектурния свод на храма, а под небесния свод на безкрайната американска природа-храм. Вследствие на това проповедническият елемент (в „професионалния“, църковен смисъл) се отмества към поетическото като метафора. Но поетическото е самата същност на природата (и в частност на гората) като трансцендентен абсолютен на вещественения ландшафт. Емерсъновото говорене за природата е подчинено на „ясна, но всецяло поетическа идея за нея“, казва Бакрачева – „И това е *целостността на впечатлението*, създавано от най-многообразни природни обекти“. Оттам иде една основна разлика – между утилитарната, прагматична „полезност“ на природата и кантианската ѝ безполезност във вид на гледка: „дървото като материал за секача и дървото в очите на поета“

³⁷ Публикувано посмъртно през 1864 г. На бълг. ез.: София, Кръг, 2024 (прев. А. Бакрачева).

³⁸ А. Бакрачева. *Ведростта: най-истинното състояние на духа*, с. 441 – 442.

³⁹ Х. Д. Торо, *Мейнските гори*, с. 11.

са различни обекти; отделните поземлени собственици притежават части от природата в юридическия смисъл на частна собственост (нивите на фермерите Милър и Лок, гората на Манинг), но „никой от тях не притежава гледката“, т.е. нейната метафизична, поетическа сянка: „Тя е собственост на хоризонта и не принадлежи никому освен на този, който може да я види в нейната *цялостност*, тоест поетът. Състои се от най-хубавите части от тези ферми, необозначени обаче в нотариалните актове.“⁴⁰ Така поетът реализира онова състояние на природата, което *не може* да бъде присвоено, неприсвоимото в смисъла на Агамбен след Хайдегер⁴¹. Можем да добавим: местните „диваци“ – индианците – са първоначалните „естествени поети“ в неспособността си да проумеят логиката на белия човек как може някаква част от земята (природата) да е нечия частна собственост, след като принадлежи на всички – на всички хора и на техните по-малки братя животните.

Така биографичният жест на Емерсън (на отказ от пасторското поприще след конфликт с местната презвитерианска църква) сочи към природата във вид на монументална, трансцендентална метафора. В друг биографичен жест Торо ще направи решаваща крачка в уплътняване на метафизичната сянка на американската Природа-Храм с *реалната*, сетивно достъпна природа като цялостна, свързана екосистема. Тук, при Торо, трансценденталисткото наследство на Емерсън, а чрез него – платонистката традиция на европейския XVIII век, сплитаща Кант и Сведенборг, ще избледнее (макар и без да изчезне напълно) под силата на едно различно влияние, на един нов, едновременно романтически и натурфилософски, научно-позитивистки поглед към природата, който един учен, естествоизпитател (географ, ботаник, зоолог, климатолог и т.н., в неразривната свързаност на всички области на познание) е „открил“ не другаде, а тъкмо в необятните девствени пространства на Новия свят, при научна експедиция в Южна Америка.⁴²

⁴⁰ „Природа (фрагменти)“, Цит. по: Р. У. Емерсън, *Свърхдушата*. София, Сиела, 2014, с. 88; прев. А. Бакарева. (Курс. мой, П. А.)

⁴¹ Пейзажът [под формата на гледка] като форма на употреба [на природата], когато употребата ѝ (респ. на света в един общ смисъл) съвпада без остатък с употребата на себе си [от гледащия]; тук светът, пише Агамбен, е в състояние на уникална справедливост заради невъзможността да бъде присвоен (Дж. Агамбен. *Употребата на телата*. София, Критика и хуманизъм, 2024, с. 160; прев. Валентин Калинов).

⁴² Продължението на статията ще бъде публикувано отделно.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аврамов, Д. Бодлер [Avramov, D. Bodler]. София, Наука и изкуство, 1985.
- Агамбен, Дж. *Употребата на телата* [Agamben, G. *Uptrebata na telata*]. София, Критика и хуманизъм, 2024.
- Ангелов, А. В. *Класицистичният анти/модернизъм на Емил Щайгер* [Angelov, A. V. *Klasitsistichniyat anti/modernizam na Emil Sctayger*]. София, б. и., 2024.
- Антов, Пл. *Пред непостижимото: Емилиян Станев и Мартин Хайдегер. Философската зооантропология на Ем. Станев. Хайдегер и Изтокът* [Antov, P. *Pred nepostizhimoto: Emiliyan Stanev i Martin Haydeger. Filosofskata zooantropologiya na Em. Stanev. Haydeger i Iztokat*]. София, Books4all, 2021.
- Антов, Пл. Техника и тайнственост: кино и хайку. Повратът. Или как би изглеждало японското кино по японски [Antov, P. *Tehnika i taunstvenost: kino i haiku. Povratat. Ili kak bi izglezhдало yaponskoto kino по yaponski*], *Studia Litteraria Serdicensia*, кн. 6, III, 2023, с. 41 – 66: <https://studialiteraria.eu/bg/archive/year-2023/issue-4/tehnika-i-taunstvenost-kino-i-khayku-povratt-ili-kak-bi-izglezhдало>.
- Бакрачева, А. Ведростта: най-истинното състояние на духа, В: Р. У. Емерсън. *Кръгове*. Избрани есета [Bakracheva, A. *Vedrostta: nay-istinното sastoyanie na duha*, In: R. W. Emerson. *Kragove. Izbrani eseta*]. София, Кръг, 2021, с. 433 – 445.
- Бакрачева, А. *Видимост отвъд видимото. Художественият дискурс на американския трансцендентализъм* [Bakracheva, A. *Vidimost otvad vidimoto. Hudozhestveniyat diskurs na amerikanskiya transcendentalizam*]. София, НБУ, 2007.
- Бодлер, Ш. Рихард Вагнер и „Танхойзер“ в Париж, В: Ш. Бодлер. *Естетически и критически съчинения* [Baudelaire, Ch. Rihard Vagner i “Tanhozyer” v Parizh, In: Ch. Baudelaire. *Esteticheski i kriticheski sashinenija*]. София, Наука и изкуство, 1978, с. 453 – 489.
- Бредфорд, У. Как прекосили океана и стигнали читави в Кейп Код, В: *Американски морски новели* [Bradford, W. *Kak prekosili okeana i stignali shitavi v Keyp Kod*, In: *Amerikanski morski noveli*]. Варна, Георги Бакалов, 1977, с. 9 – 11.
- Вернан, Ж.-П. *Мит и мислене при древните гърци. Изследвания по историческа психология* [Vernant, J.-P. *Mit i mislene pri drevnite gartsii. Izsledvaniya po istoricheska psihologiya*]. София, Критика и хуманизъм, 1998.
- Ганчева, В. *Емануел Сведенборг. Архитект на вечността* [Gancheva, V. *Emanuel Svedenborg. Arhitekt na vechnostta*]. София, УИ Св. Кл. Охридски, 2012.
- Емерсън, Р. У. Природа (фрагменти), В: Р. У. Емерсън. *Свърхдушата*. Съст. А. Бакрачева [Emerson, R. W. Priroda (fragmenti), In: R. W. Emerson. *Svrahdu-shata*. Sast. A. Bakracheva]. София, Сиела, 2014, с. 86 – 111.

Маркс, кардинал Р. *Капиталът. В защита на човека*. При сътрудничеството на д-р Арнд Кюперс [Marx, cardinal R. *Kapitalat. V zashtita na choveka. Pri satrudnichestvoto na d-r Arnd Kyupers*]. София, Институт „Библия – Култура – Диалог“, 2014.

Покровский, Н. Е. *Генри Торо* [Pokrovskii, N. E. *Genri Toro*]. Москва, Мысль, 1983.

Рорти, Р. *Да постигнем нашата страна* [Rorty, R. *Da postignem nashata strana*]. София, Дружество „Гражданин“, 2003.

Самохин, В. Функционализмът и проблемът за формата и функцията на изкуството. Критика на естетическия прагматизъм [Samohin, V. *Funktsionalizmat i problemat za formata i funktsiyata na izkustvoto. Kritika na esteticheskiya pragmatizam*], ЛИК, VIII, № 39, 23 септ. 1972, с. 24 – 29.

Ташев, А. *Прагматизмът и Иван Саръилиев. Към корените на семиотичното мислене в България* [Tashev, A. *Pragmatizmat i Ivan Sarailiev. Kam korenite na semiotichното mislene v Bulgariya*]. София, АИ Проф. М. Дринов, УИ Св. Кл. Охридски, 2013.

Токвил, Ал. дьо. *Америка и американците*. / А. дьо Кюстин. *Русия и русите* [Tocqueville, A. de. *Amerika i amerikantsite*. / A. de Custine. *Rusiya i rusite*]. София, Изток-Запад, 2004.

Торо, Х. Д. *Уолдън. Гражданско неподчинение* [Thoreau, H. D. *Uoldan. Grazhdansko nepodchinenie*]. София, Народна култура, 1993.

Торо, Х. Д. *Ходенето*, В: Х. Д. Торо. *Живот без принципи*. Съст. А. Бакрачева [Thoreau, H. D. *Hodeneto*, In: H. D. Thoreau. *Zhivot bez printsipi*. Sast. A. Bakracheva]. София, ЛИК, 2001, с. 214 – 246.

Торо, Х. Д. *Мейнските гори* [Thoreau, H. D. *Meynskite gori*]. София, Кръг, 2024.

Феодоров, Ал. *Прагматизъм и вдъхновение. Навик, норма, метафора* [Feodorov, A. *Pragmatizam i vdahnovenie. Navik, norma, metafora*]. София, ИЦ Б. Пенев, 2019.

Яус, Х. Р. *Изкуството като анти-природа: за естетическия прелом след 1789*, В: Х. Р. Яус. *Исторически опит и литературна херменевтика*. Съст. А. Ангелов [Jauß, H. R. *Izkustvoto kato anti-priroda: za esteticheskiya prelom sled 1789*, In: H. R. Jauß. *Istoricheski opit i literaturna hermenevtika*. Sast. A. Angelov]. София, УИ Св. Кл. Охридски, 1998, с. 359 – 393.

Fogel, R. *Railroads and American Economic Growth: Essays in Econometric History*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1964.

Matthiessen, F. O. *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, Oxford University Press, 1941.

Michaud, G. *Message poétique du Symbolisme*. Paris, Librairie Nizet, 1947.

Mladenov, I. *Conceptualizing Metaphors. On Charles Peirce's Marginalia*. London, Routledge, 2006 (2014).

Richardson, R. D. *Henry Thoreau. A Life of the Mind*. Berkeley, University of California Press, 1986.

Staiger, E. Ein Briefwechsel mit Martin Heidegger, In: E. Staiger. *Die Kunst der Interpretation*. München, dtv, 1971, S. 28 – 42.

СВЕЩЕНИТЕ ГОРИЧКИ И ПЪТЯТ НА ПРАВОТО

Стоян Ставру

Институт по философия и социология –
Българската академия на науките

SACRED GROVES AND THE PATH OF LAW

Stoyan Stavru

Institute of Philosophy and Sociology –
Bulgarian Academy of Sciences

Резюме: Статията разглежда ролята на свещените горички за овладяване на хаоса и постигането на граждански ред. Гората обозначава нещо, което стои отвъд гражданския ред. Подобно на музиката, гората е чиста воля. Горичката е специализирана площ, чието предназначение е да създава спокойствие, да внушава чувство за святост и отделеност от ежедневието. Свещената горичка на Евменидите е своеобразна сублимация на неуправляемото божествено насилие в гарантирано от управлението на града право. Това скрито насилие създава гравитационното поле на съдебната власт, в рамките на което става възможно търсенето на независима от волята на божествата справедливост при решаването на възникващите между хората правни спорове. В последната част от текста е разгледана и разликата между свещеното дърво и ценната дървесина, като е поставен въпроса за притежанието и собствеността.

Ключови думи: вакханки, Деметра, свещени горички, насилие, право, съд, правораздаване

Abstract: The article examines the role of sacred groves in the containment of chaos and the establishment of civil order. The forest symbolizes something beyond the realm of civil order, akin to music, representing pure will. The sacred grove, as a specialized area, is intended to create tranquility and to evoke a sense of sanctity and separation from the mundane world. The sacred grove of the Eumenides serves as a sublimation of the uncontrollable divine violence into a legal structure guaranteed by the governance of the city. This latent violence generates the gravitational field of judicial authority, within which it becomes possible to seek justice independent of the will of the gods when resolving legal disputes among people. The final part of the text also explores the distinction between the sacred tree and valuable timber, raising questions about ownership and property.

Keywords: *Maenads, Demeter, Sacred Groves, Violence, Law, Court, Adjudication*

1. Горички

Академията на Платон е основана през около 387 г. преди н.е. в свещената горичка¹ на богинята Атина в северозападната част на град Атина. Други богини, на които са посветени свещени горички, са Артемида (например в Ефес), Афродита (например в Кипър), Персефона (например в Елевзина). Свещени горички на Евменидите съществували, освен в Атина („Орестия“ на Есхил), и в Колон („Едип в Колон“ на Софокъл). Свещени горички са имали и няколко мъжки богове: Аполон (в Делфи и в Делос), Зевс (в Олимпия), Посейдон (в Трезен). Женските божества имат преимущество, тъй силите им са свързани със земята, а чрез нея и с природата, плодородието и земеделието. В един свят, в който човекът се бори да бъде все по-голяма сила, гората се приема от хората като символ на божественото и като съюзник на хтоничното. В тази борба се ражда и институцията на човешкото правосъдие, в чийто генезис важна роля играе и въображението за силата на горите.

Гората по правило е свързана с неудържимата мощ на Земята. В гората са позволени неща, които в полиса са забранени. Поради това в древногръцката митология тя може да присъства в пространствата на града като... „горичка“, да: именно в нейната умалителна форма. Но това не е достатъчно: гората трябва да има своето основание в почитането на определено божество. Като че ли този сакрален компонент отменя законите на полиса и позволява нещо като гора да съществува в сърцето на града. Свещената горичка, не е гора, разбрана като дива и необузdana природна стихия. В нея няма змейове и други хтонични чудовища. Свещените горички са специализирани, урегулирани отвън, но непристъпни за правото отвътре, поземлени имоти. Те са нещо като кътчета от специално запазена природа, но природа, която вече не е на самата себе си, а на божеството, която я закриля. Природа, в която гората изглежда както морето, но... без Моби Дик.

Свещените горички представляват интимни места, създадени и поддържани с цел извършване на ритуали и поклонение. Те са като дипломатически представителства на олимпийските божества в гра-

¹ Гръцката дума за свещена горичка или още „свещен лес“ е ἄλσος, а латинската *lucus*. И двете думи са свързани с глагола „расте“, „зеленеет“.

да. На територията им са отменени законите на полиса, а действията на хората в тях са подчинени единствено на волята на съответното божество. Те не са градини, нито други форми на градска среда, а са именно „горско-образни“ парцели, оставащи непрозрачни за човешките закони. Гората обозначава нещо, което стои отвъд гражданския ред. Подобно на музиката, гората е чиста воля. Горичката е специализирана площ, чието предназначение е да създава спокойствие, да внушава чувство за святост и отделеност от ежедневието свят. Свещените горички са гори, опитомени от съответното божество, но непринадлежащи на хората и техните правила. Животните в свещените горички са жертвени дарове, а не свободни същества. Те са част от церемониите на града, а не от живота на гората. В определени аспекти горичките са били нещо като „божествена“ пародия на горите. Дивото вече е безопасно благодарение на боговете, но все още не е опитомено от хората.

Особено силен символ в тази връзка е свещената горичка на Евменидите, които са настанени там, за да станат приятели на правосъдието, след като са умилоствени от Атина Палада и са загубили първия си съдебен процес – този срещу Орест. Всъщност всяка свещена горичка е пространство, което обективира сделка за почитане, сключена между живеещите в града и определено божество. Гората е символ на неприкосновеността на това пространство, което не е юридическо, макар и да е включено в сферата на правото². Свещената горичка е митологично пространство, в което Ареопагът не може да заседава. В обособените места на свещените горички поклонниците могат да извършват ритуали и молитви, но не и да предявяват искове, нито да участват в съдебни дела. За разлика от съдилищата, горичките осигуряват интимна връзка с конкретно божество, а не публичен достъп до справедливостта.

И все пак свещената горичка на Евменидите е разположена в центъра на Ареопага, като този „център“ не е просто пространствен, а преди всичко символичен. Горичката на Евменидите е неуловимият (митологичен) център, около който за пръв път се е завъртяло човешкото правораздаване в търсене на справедливо наказание (решение), което да не е пряко изводимо от волята на конкретно божество. Самото право не е свещено, но горичката, в която се почитат неговите най-силни закрилници: милостивите Евмениди, в които са се преобразували кръвожадните Еринии, е свещена. Разбира се, първото съдебно решение

² Ако харесваме Агамбен, може да кажем, че то е включено, като е изключено, т. е. чрез предвиждането му като изключение.

(на Ареопага на атинските граждани) е било по-скоро конститутивно за възникването на този митологически „център“ на правораздаването (свещената горичка на Евменидите), отколкото за изясняването на идеята за справедливостта.

Оправдаването на Орест изглежда по-скоро произволно. То не се основава на някакво убедително правило, освен ако не ни убеждава правилото, че убийството на бащата е по-тежко престъпление, за което може да се отмъсти, докато убийството на майката като реципрочен жест е допустимо убийство. И все пак това е първият опит за обосноваване на едно съдебно решение, след което загубилата страна (Ериниите) се превръщат в гарант на правосъдието (Евмениди). Определящо в този първи съдебен процес е било убеждаването на Евменидите, а не справедливостта на самото решение. Въпросът за справедливостта е търпял отлагане, което гражданите-съдии могат да си позволят, стига да са се конституирали като компетентен съд. За да го има първият съд, е трябвало да се обособи една свещена горичка.

Свещената горичка на Евменидите е своеобразна сублимация на неударжимото божествено насилие в гарантирано от управлението на града право. Това скрито насилие създава гравитационното поле на съдебната власт, в рамките на което става възможно търсенето на независима от волята на божествата справедливост при решаването на възникващите между хората правни спорове. Съдебният процес е възникнал пръв и първо е трябвало да се утвърди като безапелационна алтернатива на личното и семейното отмъщение. Едва тогава е станало възможно отварянето на едно ново пространство за състезание на аргументи, в което да се поставят важните въпроси за приложимите от съда закони и за правилата, въз основа на които те следва да се прилагат и тълкуват от съдиите.

2. Вакханки

Неочакваната връзка между гората и съда, между отмъщението и наказанието, може да открием и в трагедията „Вакханки“ на Еврипид³. След появата на Ареопага наказанието вече не трябва да бъде част от живота на наказвания (съдба), а част от реакцията на обществото

³ Вж. Еврипид, Вакханки, превод от старогръцки Доротея Табакова, В: Еврипид, *Трагедии*. София: Ерго, 2012. Всички цитати по-долу на текстове от трагедията „Вакханки“ на Еврипид са от този превод.

(присъда). То не е хитро скроен план на обиденото божество, изпълнен след разрешение на Зевс. Нито е скрито в неразбираемо пророчество на пелтечещ волята на бога оракул. Вече съдът е този, който решава и налага наказанието като пряка реакция на полиса срещу факта на извършеното. Не е нужно Дионис да инсценира сюжет, достоен за древногръцка трагедия, за да може Пентей да понесе своето наказание. Достатъчно е Атина Палада да свика Ареопага и той ще се произнесе. Но не това се случва, когато Дионис, преоблечен като свой последовател („чужденец“), влиза в двореца на Пентей, за да отмъсти за отказа на своите родственици да го почитат като бог. Той влиза в Тива, не за да свика съда, а за да примами царя в гората. Нека разгледаме някои прилики и други различия между Дионис и Атина.

Подобно на Атина, която сключва сделка с Ериниите (Евменидите), Дионис, който насъсква своите менади (вакханки), е рожба на „мъжка утроба“: Атина е родена от главата на Зевс, след като той е погълнал съпругата си Метис, уплашен, че ще му роди син, който ще го детронира от Олимп, а Дионис е роден от бедрото на Зевс, където е поставен, след като Зевс изпепелява своята любовница Семела, поискала от него да му се яви в своя божествен вид^{4,5}. Оказва се, че когато става въпрос за наказване и решаване на спорове, рационалността на главата на „мъжкото момиче“ разчита на съвсем различна стратегия в сравнение

⁴ Съществува и версия на мита, според която Дионис, наричан още „два пъти роденият“, всъщност е преродения Загрей – любим (еднороден) син на Зевс от Персефона (дъщеря на Зевс от неговата сестра Деметра), който по заръка на богинята Хера бил разкъсан и изяден от титаните. С тази версия е свързано отново името на Атина, която успяла да спаси сърцето на Загрей и да го даде на баща си Зевс. В този момент Зевс бил в любовна връзка със Семела, дъщерята на Кадъм, и я помолил да изяде сърцето на Загрей. Семела направила това, което поискал Зевс, изляла сърцето на Загрей и то се развило в утробата ѝ, превръщайки се в жизнеспособен ембрион. По-късно желанието на Семела да види Зевс в неговия божествен образ, подбудена от хитростта на Хера, прекратява тази бременност и Зевс е принуден да вземе бременността „в свои ръце“ или съвсем точно – в своето бедро.

⁵ Самите Еринии, с които Атина трябва да се разправи в третата част на „Орестия“, също не са родени от майка, а възникват от капките кръв, които се отронват при отрязването на гениталиите на Уран. Със същия митологичен сюжет е свързано и четвъртото „раждане без майка“ в древногръцката митология: раждането на Афродита от морската пяна, получена след като Кронос отрязва гениталиите на своя баща Уран и ги хвърля в морето. За разлика от Атина и Дионис, Ериниите и Афродита не само че не са родени, но не са и заченати.

с лудостта на бедрото на „повелителя на жените“⁶. Ако Атина убеждава Ериниите да спрат вече задействия ход на отмъщението и вместо него да приемат правораздавателната власт на човешките съдилища, то Дионис вкарва своите вакханки в състояние на умопомрачение, за да наложи с необузdana сила своето отмъщение върху хората, които не са го зачели като бог.

Вакханките изпълняват волята на Дионис именно в гората. В гората е тяхната сила. Това е мястото, на което Дионис иска да срази Пентей. Ето за какво Дионис предупреждава Пентей в случай, че последния реши да „разчисти“ горите от обезумелите вакханки:

смири се! Бромий⁷ няма да търпи
вакханките да погнеш от горите.

А ето какво казва Дионис на своите последователки, след като е поставил Пентей в безпомощно състояние на върха на едно смърчово дърво в гората на планината Китерон и така е подготвил кулминацията на своето отмъщение далеч от портите на града:

Дионис се провикваше: „момичета,
Довел съм този, който нашите оргии
За смях прави. Хайде, накажете го!“
И докато говореше, в небето
И на земята страшен пламък вдигна се.
Притихна етерът, листата на гората
Смълчаха се, животните замлъкнаха...

Дърветата в гората на Китерон са впрегнати в самия акт на линчуване на Пентей: той е обездвижен на върха на едно дърво, клоните на другите дървета са използвани като копия срещу него, разкъсват се корени, изтръгват се стебла... След разчленяването на дърветата идва време за разкъсване и на тялото на Пентей, чиито „членове“ са разпръснати навсякъде в гората. В крайна сметка тялото на Пентей, макар и без

⁶ Ако главата е свързана с логоса на разума, то бедрото е твърде близо до торса като емоционален център на божества и хора. В подходите на Атина и на Дионис може да видим „горницата“ и „долницата“ на наказанието: наказанието като присъда и наказанието като саморазправа. Интересното е, че и в двата случая присъства гората.

⁷ Име на Дионис, като „бромий“ като прилагателно означава „гърмящия“ – гърмящият Дионис.

главата, която е взета от Агава⁸ като ловен трофей, е събрано от дядо му Кадъм⁹, за да бъде върнато в пространството на града:

аз нося тук Пентеевото тяло,
Едва събрано след безкрайно търсене,
Из пазвите на Китерон разпръснато
Намерих го в гори непроходими.
Дочух за дързостта на дъщерите си,
Когато вече връщах се в града
Със стария Тирезий от гората.

Дионис окончателно е наложил своето наказание, като първо е подлудил Агава, а след това чрез нея е разкъсал сина ѝ и цар на Тива: Пентей. Когато всичко е приключило, идва момента на равносметката. Кадъм е този, който пръв, обръщайки се към Агава, поставя въпроса за прекомерността на наложеното от Дионис наказание:

Каква беда – за тебе преди всичко,
А после и за мен! О, как наказва ни
По право, ала прекомерно, богът,
Цар Бромий, който пада ни се сродник!

След като Агава се опомня и разбира какво всъщност е извършила, тя също се обръща към Дионис с молба да смекчи прекомерността на своето наказание:

ДИОНИС:
Това сега ви казвам аз, Дионис,
Роден съм аз от Зевс, а не от смъртен.
Да бяхте искали да сте разумни,
Честити щяхте да сте днес, получили
Съюзничество с мен, сина на Зевс!
АГАВА:
Дионисе, смили се, ние сбъркахме!
ДИОНИС
Позна ме късно – не когато трябваше.

⁸ Майка на Пентей, която го убива в състояние на умопомрачение, предизвикано от Дионис.

⁹ Дядо на Пентей и Дионис, баща на Агава.

АГАВА:

Разбрахме, но прекомерно ни наказва.

ДИОНИС:

Защото, бог, от смъртни бях обиден.

АГАВА:

Не бива бог да се гневи като човек.

ДИОНИС:

Отдавна татко Зевс така реши¹⁰.

Нека проследим разликите между наказването в „Евменидите“ и наказването във „Вакханки“. Атина отменя наказанието („Орест да не понася наказание“¹¹), въпреки че е доказано извършването на най-тежкото престъпление – майцеубийство. Дионис налага прекомерно наказание („по право, ала прекомерно“), въпреки че в крайна сметка е налице покаяние от Агава за извършения от нея отказ да почете Дионис като бог, а Кадъм в разговора си с Тезей още в самото начало е готов да почете внука си като бог. От една страна, никакво наказание за майцеубийство и ограничително настаняване на Ериниите в свещена горичка. Акт на добре обмислена политика, който дава шанс на право-раздаването. От друга страна, прекомерно наказание за незачитане на бог и пълно овластяване на менадите в дивата гора. Акт на директно налагане на воля, който възплачва отмъстителните намерения на бога.

Орест убива майка си Клитемнестра съзнателно, макар и по волята на Аполон, и е оправдан, при което... се ражда човешкото правосъдие. Агава убива сина си Пентей в състояние на лудост, предизвикано от Дионис, и е наказана за цял живот, при което... възтържествува божественото възмездие. Това е разликата между случващото се в свещената горичка и случилото се в дивата гора¹². В едната страна, свещената

¹⁰ Особено интересно тук е обвинението, което може да бъде прочетено и като съвет, което Агава отправя към Зевс: „Не бива бог да се гневи като човек“, макар че по-скоро гневът да е присъщ именно на боговете атрибут. Ериниите са същества, олицетворяващи именно яростта и гнева. Още по-интересен е отговорът на Дионис: „Отдавна татко Зевс така реши“, който пък може без никакъв проблем да бъде формулиран и като фраза на Атина Палада що се отнася до извършеното от Орест майцеубийство и постановената с нейния решаващ глас оправдателна присъда.

¹¹ Позоваването е от текста на трагедията на „Евменидите“, трета част на „Орестия“, прев. Александър Ничев, В: Есхил, *Трагедии*. София, Народна култура, 1982.

¹² В това отношение символа на дивата гора може да бъде сравнен с този на бурята като бушуваща природа, която не може да бъде овладяна. Вж. М. Серафимова, Бурята – една природна и поетична стихия, В: М. Серафимова (съст.), *Творческото*

горичка е механизъм за включване на генеративния потенциал на дивата гора в структурите на полиса и в частност за използване на хтоничната сила на възмездието за легитимирането на съдебните процеси, като част от нововъзникналите ритуали на гражданското правораздаване. Рационалността на Атина се нуждае от патоса на Ериниите. В другата страна, Дионис остава господар на горите, в които всеки негов враг може да намери смъртта си по един от най-жестоките начини: като бъде буквално разчленен. Вакханките не се нуждаят от каквато и да е „полисна“ легитимация, защото тяхната сила е лудостта.

Макар и дърветата в свещената горичка все още да не могат да бъдат използвани като дървесина, те вече не са и онези опасни и неконтролируеми оръжия на лудостта. Предстои следващ етап от покоряване на горите: ако първият е политически акт, опосреден от намесата на боговете (горите стават умалително означение на самите себе си: свещени горички), то вторият е икономически акт, извършен пряко и само с участието на хората (горичките стават източник на материални средства: полезна дървесина). Тук главният герой вече е цар Ерисихтон, а мястото на събитията: горичката на Деметра в Тива.

3. Деметра

Свещена горичка е в основата на нещастната съдба на символа на алчността – цар Ерисихтон. В Книга VIII на своите „Метаморфози“ Овидий разказва историята на Ерисихтон, който осквернява свещена горичка в Тесалия, посветена на Деметра.

*Той със секира – разказват – увредил леса на Церера¹³
и със желязото сам осквернил светостта на гората.*

въображение и променящата се чувствителност за природата. София, ИЦ Б. Пенев, 2024, с. 140, където е посочено следното: „Ние може и да сме стъпили на луната, може да сме изобретили квантовия компютър или дори да сме на път да овладеем ядрения синтез – но никой не може да каже, че сме в състояние да преобразуваме една разрушителна буря в приятен пролетен бриз“. Е, Деметра, а с нея и ние хората, сме успели в това начинание, що се отнася до дивата гора, превръщайки я от непредвидима магия в приятна свещена горичка. Може би това е и причината, която обяснява казаното от Маргарита Серафимова, според която „бурята се превръща в антропологичен деятел, актант“, при което „морето измества гората като обичайно място на авантюри“ (с. 148). Оттук и като че ли изненадващата връзка между гората и Моби Дик.

¹³ Церера в римската митология е богиня на плодородието, която се отъждествява с гръцката Деметра.

Въпреки молбите на живеещата в най-големия дъб нимфа да се откаже от намеренията си, Ерисихтон продължил без всякакво колебание:

Ала синът на Триопас¹⁴ не щя да запази дървото,
той повели на слугите да тътнат свещения дъб, а
щом забеляза, че те не започват, сам грабна секира
от едного, та изрече безсрамникът тази закана:
„Даже да беше самата богиня и нейна любимка,
пак ще докосне дъбът със зеленото върше земята!

За тези негово действия, съставляващи акт на посегателство срещу плодородието на земята, Деметра го наказва с ненаситен глад:

Има в далечните скитски предели сковано в лед място,
тъжно и **неродовито, без плод, без дърво** (болд навсякъде – С. С.) е
земята.

Леностна Мразовина обитава там, Бледност и Трепет,
мършав Гладът. Той, предай, да насели утробата скверна
на светотатния мъж, да не сеща насита от нищо,
в съревнование той да надвива на моите сили.

Може да кажем, че гладът на Ерисихтон е автопоетичен по един особен, негативен начин. Ето как Овидий описва гладувания Ерисихтон:

Той насъне за ястия вече жадува.
Челюсти трака напусто, един о друг зъбите точи,
с въображаемо блюдо измъчва отучено гърло
и вместо гозба напразно преглъща летливия въздух.
Щом се разсява сънят му, беснее страстта за ядиво
с власт върху жадната глътка и вътрешността му гореща.
Иска веднага каквото поднася морето, земята,
въздухът, даже на пълна трапеза от глад се оплаква,
в пиршество пиршествия търси. Не стига му явно, което
цели градища насища, което народа насища.

Патологичният глад превръща самото хранене в непродуктивно начинание, в безкрайно и самоподдържащо се мъчение (гладът се храни със самия себе си):

¹⁴ Синът на Триопас е Ерисихтон. Ерисихтон е син на Триопас и Триопа.

Колкото повече тъпче търбуха си, повече иска.
 Както морето поема от всички предели реките
 и се не сити с водите, но пие реки отдалече,
 както и хищният огън — той нивга храна не отказва,
 много дървета изгаря и колкото повече гълта,
 толкова повече търси, от многото по-лаком става,
 тъй Еризихтон безбожен налапва една подир друга
 гозба, **все нова желае** и всяка храна е причина
 друга да търси, яде, но стомахът му вечно е празен.

Бих искал, заедно с текстовете на Овидий, да посоча и интерпретацията, предложена от Михаел Кьолмайер в неговата книга „Антични легенди или защо Зевс изневерява на Хера?“¹⁵. Ще се върна още веднъж към мита за Ерисихтон, този път – през „закачливия поглед“ на Михаел Кьолмайер, който с голяма доза ирония, пресъздава трагичната съдба на нашия антигерой и неговата дъщеря Местра. Според тази съвременна версия в свещените горички на Деметра „растели дървета, които не трябвало да бъдат подкастрирани, трябвало да растат, докато паднат от само себе си от старост“¹⁶. Цар Ерисихтон, чието име може да бъде преведено като „този, който изтръгва земята“¹⁷, живеел в близост до такава свещена горичка и имал планове за оползотворяване на растящите в нея дървета като ценната дървесина. Ето какво си е мислил Ерисихтон, когато е взел решението да отсече всички дървета от свещената горичка на Деметра, като **остави само едно дърво**: „Прекрасни са тия дървета, но по принцип, който е видял едно от тях, все едно е видял всичките, а останалите само препречват пътя и спират погледа. Това е много ценна дървесина, която може да се използва“¹⁸. Когато преоблечената като старица Деметра се опитва да предупреди Ерисихтон да не изсича дърветата, той ѝ отговаря следното: „нямам нищо против богинята. Но дървесината ми трябва“¹⁹. Така Ерисихтон заема една прагматична

¹⁵ Вж. М. Кьолмайер, *Антични легенди или защо Зевс изневерява на Хера?* прев. Жанина Драгостинова. София, Бард, 2021.

¹⁶ *Ibid.*, с. 180.

¹⁷ Етимология на името включва следните две гръцки думи „ἐρύω“ означава издърпвам, изтръгвам или разрушавам, а χθών означава земя или почва. В случая отсичането на дърветата е акт на изтръгване (изнасилване) на земята. Така още със самото си име, което и без това се произнася трудно, Ерисихтон провокира хтоничните божества, каквото божество е и самата Деметра.

¹⁸ Вж. Кьолмайер, *Антични легенди...*, с. 180.

¹⁹ *Ibid.*

позиция: без да иска да се конфронтира с религиозното измерение на гората (Деметра), той претендира да притежава нейната икономическа стойност (дървесината). За целта Ерисихтон налага следната „делка“: достатъчно е да бъде оставено само едно дърво, което да бъде икона на горичката, към която хората да продължат да отправят своите молитви към Деметра. Останалите дървета не са нужни нито на Деметра, нито на хората. Това, от което се нуждаят хора и богове, твърди семиотикът Ерисихтон, е само един прост знак, а не сложна екосистема. Според него и едно дърво прави гората. При запазването му и вълкът е сит, и гората е цяла.

Деметра не се съгласява. Тя наказва Ерисихтон за изсичането на дърветата, като го обрича с неутолим глад. Той бил вечно гладен, но вместо да напълнява, непрекъснато слабее. От глад не можел да спи и изразходил цялото си състояние за закупуването на още и още храна. След като изчерпал имуществото си, Ерисихтон започнал да продава тялото на дъщеря си Местра. Това не било достатъчно и Ерисихтон посигнал върху собственото си тяло: „Най-накрая този Ерисихтон почнал да забива вилицата в прасците си и да се самоизяжда. Изял ходилата и краката си, изял корема и ръцете си. Накрая останала само една **дъвчеща глава**. И зъбите заръфали устните...”²⁰.

Подобно на Мидас, Ерисихтон превръща всяка гора в сбор от дървета, а всяко докоснато от него дърво – в дървесина. В крайна сметка превръща в „дървесина“ и собствената си дъщеря, но „златните“ метаморфози не приключват с това, а Ерисихтон хвърля и собственото си тяло в бездънната паст на своята алчност. За разлика от барон Мюнхаузен, който се хвали със способността си да се изтегли от блатото, в което е попаднал, като се дърпа за косите си, тялото на Ерисихтон се е обърнало срещу самото себе си и се опитва, не да се спаси, а да се самозаличи. И ако историята на барон Мюнхаузен е пример за крайно преувеличение и фантастична лъжа, то митът за цар Ерисихтон е ярко предупреждение и разкриване на истината за човешката алчност.

Начинът, по който Ерисихтон се самозаличава, е различен от този, по който го прави Чеширският котарак. Той има способността бавно да изчезва, докато накрая оставя след себе си само своята усмивка. Това подчертава неговата непредсказуемост и нереалност, абсурдността и нелогичността, които доминират в Страната на чудесата. Неговата ирония подкопава логическото мислене, а превъплъщението на тялото

²⁰ *Ibid.*, с. 181.

му в усмивка е част от неговата игривост и от желанието му да се забавлява на чужд гръб. Именно в гората – мястото, където нищо не следва логиката на реалния свят, Алиса среща Чеширския котарак. Там, сред дърветата, тя вижда неговия усмихващ се послеобраз, който ѝ дава съвети за пътя, по който да продължи своето приключение. Изчезването на Ерисихтон не е негова магическа способност, а наказание, от което той не може да се освободи. Заклучен в несъвпадението между фактите и желанието, Ерисихтон е осъден да се самозаличи без остатък. Ако влизането в Страната на чудесата може да доведе до видения от типа „усмивка без котарак“, то съприкосновението със свещената горичка на Деметра е в състояние да създаде образа на „дъвчене без глава“.

4. Общото благо

Когато си видял едно дърво, видял ли си гора²¹? Колко дървета са нужни, за да съществува една горичка? Пречат ли ни наистина дърветата, за да видим гората? Нужна ли ни е гора, след като може да имаме едно представително дърво и купища ценна дървесина? Може ли безнаказано да превръщаме всяко дърво в злато? Тези въпроси всъщност стоят зад глава на Ерисихтон. И като че ли отговорът им не е толкова труден, но оказва се: само ако религиозният аргумент надделява над икономическия, т. е. само ако Деметра наистина съществува. Днес, когато религията не е аргумент при създаването на законодателството, екологическата теза вече се представя не като религиозна (почитайте Деметра!), а като естетическа (радвайте се на красивата природа²²) и/или като екзистенциална (пазете споделената Земя²³) кауза. След ре-

²¹ Тук гората може да бъде видяна като идея, стояща „в дълбочината“ зад дърветата: „Нещата се представят по различен начин, както гората като цяло и отделните дървета; с очите обаче виждаме само повърхностния свят, който не е по-малко истинен от дълбокия, невидимия, доловим с идеите на ума. Самата мисъл е „диалектически фавън, който преследва същността на гората, сякаш е неуловима нимфа. Мисълта изпитва наслада, много подобна на любовната, когато опипва голото тяло на някаква идея“. Вж. Л. Денкова, Поляната на галеоните и целият свят. Философската носталгия по тъждеството в *Locus amoenus*, В: М. Серафимова, (съст.) *Творческото въображение и променящата се чувствителност за природата*. София: ИЦ Б. Пенев, 2024, с. 23.

²² Вж. например за любовта към красивата природа Р. Скрутън, *Зелената философия. Консервативно за екологията*. София, Сиела, 2019, с. 211.

²³ Вж. например за новата мисия на хората като земяни и за самото име „Земя“ Бр. Латур, *Къде да се приземим? Как да се ориентираме в политиката. / Къде съм? Уроци за земните от затварянето*. София, Критика и хуманизъм, 2023, с. 179.

лигиозното, като че ли рационалното се опитва да поеме щафетата, бранейки не само свещените горички (Деметра), но и дивите гори (Дионис). Да, нека се върнем при Деметра и Дионис и още веднъж, макар и за съвсем кратко, да направим сравнение, този път с оглед на собствеността и общото благо.

Ако горите в планината Китерон са ничии, то горичката на Деметра е общо благо. Никой няма претенция за собственост върху Китерон, той в най-добрия случай е във временно владение на Дионис, който той осъществява чрез своите вакханки. Свещената горичка на Деметра не е просто ресурс, който може да бъде завладян от всеки. Те са свещени пространства, които трябва да се уважават и пазят. Преклонението пред боговете е метонимия за уважението към природата. Защитата на гората е представена като задължителна проява на почит към божествата. Чрез разказа за стореното от Ерисихтон и последващата му съдба древногръцката митология предлага една „свещена екология“²⁴, в която гората е загубила своето диво състояние („агресивната“ гора-планина на Дионис), но все още е възможна като защитена екосистема, подчинена на определена религиозна цел („дефанзивната“ гора-горичка на Деметра). Правото – като претенция за човешко правосъдие, пред което гората (Ериниите, Дионис) е отстъпила, за да се превърне в горичка (Евменидите), на свой ред – но вече като претенция за собственост, отстъпва пред горичката (Деметра), за да откаже исканията на икономиката (Ерисихтон). Свещената горичка е „заседнала“ между отвъд-политическото на дивата гора и същностно икономическото на отсечената дървесина, като междувременно е превърнала защитата на природата в акт на свещенодействие.

Подчинението на хората на волята на почитаното божество в пространството на свещената горичка е действие, което все още остава отвъд сферата на разграничимост между добро и зло – важно е да изпълняваш заповедите, а не да преценяваш дали волята на богинята е справедлива. В свещените горички няма място за оспорване и контестации срещу решенията на божествата. Горичката на Деметра, подобно на гората на Дионис, остава отвъд доброто и злото. Но, оказва се, че тя не е съвсем и изцяло извън правото и морала, а именно отноше-

²⁴ За свещения характер на гората в българската литература вж. например А. Ташев, Литературата в някои природоспециализирани периодични издания между двете световни войни, В: М. Серафимова, (съст.) *Човек и природа в българското литературно въображение: осем разходки*. София, ИЦ Б. Пенев, 2023, с. 96.

нието ѝ към тях определя нейната изключеност и обособеност. Все пак горичката е „гора“ в полиса. Единственото добро и лошо, което може да бъде казано за поведението на хората в свещената горичка е свързано с нейното опазване като място на преклонение пред природата и божествата. Актът на посегателство спрямо самата свещена горичка като „свещена“ екосистема от дървета, е обект на морална преценка и се квалифицира от самата Деметра като вършене на зло. Макар и този акт да не е зло „само по себе си“, а защото е акт на обида и посегателство срещу самата Деметра, той одухотворява самите дървета. Макар и да не ги превръща в истинска, дива гора²⁵, наложеното от Деметра наказание показва, че тя цени и защитава дърветата като „индивиди“²⁶. Тази индивидуална защита на дърветата всъщност е „градската“ стража при закрилата на гората. Когато влизат в полиса, подобно на гражданите, дърветата стават индивиди.

Ерисихтон не е просто нарушител на религиозния ред, той е „дъвчещата (себе си) глава“, „зъбите, хапещи устните си“, унищожителят на условията, които правят възможно самото му съществуване. Залогът не е честта или дори съществуването на Деметра. Наказанието на Ерисихтон показва, че този залог е собственото му съществуване. Свещената горичка е недопустим за притежаване обект, не само защото е притежание на Деметра, но и защото съществуването ѝ е свързано с плодородието, а чрез него и със собственото оцеляване на всички в полиса. Макар и връзката с екологията да не е директна, тъй като все пак сигурността на продоволствието, чистотата на водата и състоянието на въздуха в Тива не са зависили от дърветата в свещената горичка на Деметра, тази връзка може да бъде открита в сюжета на мита именно в естеството на наказанието, наложено на Ерисихтон. Свещената горичка на Деметра се явява „умален“ (и умалителен) репрезентативен символ на значението на горите. Тя връща регресивно значението си към онова свое диво състояние, което – ако бъде окончателно преустановено, ще настъпи ужасяващ глад за хората (полисът пред гнева

²⁵ В горичката на Деметра липсват ентите от света на Толкин. За значението на тази литературна фигура при въвеждането на съвременните регулации на собствеността върху дърветата и горите, вж. подробно Ст. Ставру, Да притежаваш ент! Време и собственост, *Пирон*, 2021, № 21, с. 1 – 17.

²⁶ За юридическата защита на т. нар. „забележителни дървета“ в съвременното българско право вж. Ст. Ставру, *Моралните измерения на собствеността (Към обособяването на една „проприетарна“ екология)*. София, АИ Проф. М. Дринов, 2021, с. 101 – 105.

на Деметра), но – ако не бъде контролирано, заплашва с лудостта на Вакханките (полисът пред гнева на Дионис).

Нищо не може да спаси град, който е изгубил (не-)своите гори. Това ни казват дърветата в свещената горичка на Деметра. Именно идеята за гората ни пречи да видим дърветата като отделни икономически единици, т.е. като „стояща на корен дървесина“²⁷. Гората е и трябва да си остане неделима. Дърветата ни пречат да видим гората само когато ги виждаме като дървесина. И ако, подобно на измъчения от съдбата си Едип, искаме един ден да намерим покой в свещената горичка на Ериниите²⁸, то преди това трябва да се погрижим не само за дърветата, но и най-вече за гората.

И така, ако решим да представим подредена траектория на процеса на раждане на човешкото правосъдие, то в нея пътят на правото, първо, ще минава през гората на Китерон – за да се огледа в лудостта на прекомерното (от политическа гледна точка) наказание, наложено от Дионис. След това той ще се отбива в свещената горичка на Деметра – за да се откаже от пълната (от икономическа гледна точка) инструментализация на силите на гората, но в крайна сметка ще ни отведе до Ареопага, където митът за Дионис живее като (метаюридически) разказ за това как Атина Палада е умилостивила Ериниите. Така конституирането на човешкото правосъдие ще се окаже тясно свързано с поэтапната работа на въображението (в полиса) по овладяване на хаоса и насилието (в горите).

БИБЛИОГРАФИЯ

Еврипид, Трагедии [Euripid, *Tragedii*]. София, Ерго, 2012.

Есхил, Трагедии [Eshil, *Tragedii*]. София, Народна култура, 1982.

Денкова, Л. Поляната на галеоните и целият свят. Философската носталгия по тъждеството в *Locus amoenus*, В: Серафимова, М. (съст.) *Творческото*

²⁷ За този термин вж. по-подробно Ст. Ставру, Вещното право и стоящата на корен дървесина: еко-ресусцитация на „Един институт от областта на вещното право (право на посадки върху чужда земя)“ на Никола Христов Попов, студент през 1901 г., *Предизвикай правото!*, 2021: <https://www.challengingthelaw.com/veshtno-pravo/veshtnoto-pravo-i-stoiashtata-na-koren-darvesina/>.

²⁸ Свещената горичка, в която Едип намира убежище е в Колон, а не в Атина. Вж. Софокъл, Едип в Колон, прев. Александър Ничев, В: *Трагедии*. София, З. Стоянов, 2013.

въображение и променящата се чувствителност за природата [Denkova, L. Polyana na galeonite i tseliyat svyat. Filosofskata nostalgia po tazhdestvoto v *Locus atoenus*, In: Serafimova, M. (sast.) *Tvorcheskoto vazobrazhenie i promenyashtata se chuvstvitelnost za prirodata*]. София, ИЦ Б. Пенев, 2024.

Кьолмайер, М. Антични легенди или защо Зевс изневерява на Хера? Прев. Жанина Драгостинова [Kyolmaier, M. *Antichni legendi ili zashto Zevs izneveryava na Hera?* Prev. Zhanina Dragostinova]. София, Бард, 2021.

Латур, Бр. Къде да се приземим? Как да се ориентираме в политиката. / Къде съм? Уроци за земните от затварянето [Latour, Br. *Kade da se prizemim? Kak da se orientirame v politikata. / Kade sam? Urotsi za zemnite ot zatvaryaneto*]. София, Критика и хуманизъм, 2023.

Серафимова, М. Бурята – една природна и поетична стихия, В: Серафимова, М. (съст.) *Творческото въображение и променящата се чувствителност за природата* [Serafimova, M. *Buryata – edna prirodna i poetichna stihiya*, In: Serafimova, M. (sast.) *Tvorcheskoto vazobrazhenie i promenyashtata se chuvstvitelnost za prirodata*]. София, ИЦ Б. Пенев, 2024.

Скрутън, Р. Зелената философия. Консервативно за екологията [Skryutun, R. *Zelenata filosofiya. Konservativno za ekologiyata*]. София, Сиела, 2019.

Софокъл, *Трагедии* [Sofokul, *Tragedii*]. София, З. Стоянов, 2013.

Ставру, Ст. Вещното право и стоящата на корен дървесина: еко-ресуситация на „Един институт от областта на вещното право (право на посаждения върху чужда земя)“ на Никола Христов Попов, студент през 1901 г. [Stavru, St. *Veshtnoto pravo i stoyashtata na koren darvesina: eko-resusitatsiya na „Edin institut ot oblastta na veshtnoto pravo (pravo na posazhdeniya varhu chuzhda zemya)“ na Nikola Hristov Popov, student prez 1901*], *Предизвикай правото!*, 2021: <https://www.challengingthelaw.com/veshtno-pravo/veshtnoto-pravo-i-stoiashkata-na-koren-darvesina/>

Ставру, Ст. Да притежаваш ент! Време и собственост [Stavru, St. *Da pritezhavash ent! Vreme i sobstvenost*], *Пирон*, 2021, № 21.

Ставру, Ст. Моралните измерения на собствеността (Към обосноваването на една „проприетарна“ екология) [Stavru, St. *Moralnite izmereniya na sobstvenostta (Kam obosnovavaneto na edna „proprietarna“ ekologiya)*]. София, АИ Проф. М. Дринов, 2021.

Ташев, А. Литературата в някои природоспециализирани периодични издания между двете световни войни, В: Серафимова, М. (съст.) *Човек и природа в българското литературно въображение: осем разходки* [Tashev, A. *Literaturata v nyakoi prirodozpetsializirani periodichni izdaniya mezhdu dвете svetovni voyni*, In: Serafimova, M. (sast.) *Chovek i priroda v balgarskoto literaturno vazobrazhenie: osem razhodki*]. София, ИЦ Б. Пенев, 2023.

„АЗ ВИЖДАМ ЧЕСТО ИЗДЪЛБАНИ ИМЕНА /
ПО ДЪНЕРИТЕ НА БРЕЗИ И БУКИ“.
ВЪОБРАЗЕНАТА РЕАЛНА ГОРА НА ГЕОРГИ МИЦКОВ

Елица Попова

Институт за литература – Българска академия на науките

“I OFTEN SEE NAMES CARVED /
ON THE TRUNKS OF BIRCHES AND BEECHES”
THE IMAGINARY REAL FOREST OF GEORGI MITSKOV

Elitza Popova

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Резюме. Гората в поезията на Георги Мицков е незаменим елемент от динамиката на неговото поетическо въображение. Невинаги назована и представена в своята разпознаваема физическа образност, макар нерядко да е тъкмо така, тя почти неизменно витае като подразбрано присъствие в стиховете и голяма част от тях са пропити от горска атмосфера. Присъствие явно-неявно. Присъствие (дори) в отсъствие. Гората в Мицковата вселена е действащо лице, агент на познание и себепознание, образ архетипен, своеобразен двойник със своята потайност на лирическия герой, който е самият поет: негово alter ego. Тя е физичен и метафизичен спътник в принудителното отиелническо битие. В образа на гората в Мицковите стихове реалност и въображение се сливат и изграждат пространство на феноменологично единство.

Ключови думи: Мицков, поезия, въображение/реалност, физично/метафизично, морфология на гората

Abstract. The forest in Georgi Mitskov's poetry is an indispensable element of the dynamics of his poetic imagination. Not always named and represented in its recognizable physical imagery, though often it is precisely like that, it almost invariably hovers as an implied presence in the poems and many of them are imbued with a forest atmosphere. A presence, that of the forest, explicit and implicit. A presence in absence. The forest in Mitskov's universe is an agent of cognition and self-knowledge, an archetypal image, a counterpart with its secrecy of the lyrical protagonist, who is the poet himself: his alter ego. It is a physical and metaphysical companion in his

forced reclusive existence. In the image of the forest in Mitskov's poems, reality and imagination merge and create a space of phenomenological unity.

Keywords: Mitskov, Poetry, Imagination/Reality, Physics/Metaphysics, Morphology of the Forest

Покой и мир обгърнаха земята.
Във тъмната гора – ни шум, ни звук.
Седяхме двама – аз и самотата...
Ний, само двамата, и никой друг.

Змей Горянин

Дървета

Защото ние сме като дървени трупи в снега.
Те лежат там, сякаш подредени и на човек
му се струва, че само леко да ги побутне и
ще ги отмести. Всъщност е невъзможно, за-
щото те са се сраснали със земята. Но виж,
дори това е само привидно.

Франц Кафка, „Притчи и фрагменти“¹

I част

Въведение

1. Името на Георги Мицков е сравнително малко познато. Той е по-известен като преводач, сред най-ерудитаните, на чуждестранна поезия – превеждал е стихове от английски, гръцки, испански и италиански, немски и португалски, румънски и френски („Няма да сбъркам, ако кажа, че над стотина автори зазвучаха на родния ни език,

¹ Кафка, Фр. Притчи и фрагменти. В: *Избрано*. София, Фама, 2007, с. 426. В стихотворението „Сонет“, поместено в неговата антология „Отчаян пешеходец“, Мицков признава, в стихове 9 – 10: „На Кафка притчите разбрах / чрез тях навреме се спасих“. Цитираните в текста стихове на поета са от следните самостоятелни стихосбирки и лични антологии на Г. Мицков: *Най-хубавите мигове*. ИК Прозорец, без град и година на издаване; *Стихотворения*. София, Карина М, без година на издаване; *Господи, къде да ида да умра*. София: Аб Издателско ателие, 1999; *Яростно мълчание. Лична антология*. София, Прозорец, 1993 и *Отчаян пешеходец. Авторова и преводаческа антология*. София, П & П Славейкови, 2002.

благодарение на усилията на Г. Мицков², свидетелства Радой Ралин³) – и като преводач, именно, присъства в по-важните български сайтове за литература и литературни антологии. Но Георги Мицков е преди всичко поет, а „поезията му носи на плещите си европейски културен товар, [но] и кръвна връзка с българското литературно наследство“⁴. Големият италиански поет на XX век, Еудженио Монтале, на когото Мицков пише поздравително писмо по случай връчването на Нобелова награда за поезия през 1975 г.⁵ и на когото посвещава едно от най-внушителните си стихотворения, „Единак“, поместено в личната антология „Яростно мълчание“ (1993), заявява, че езикът на един поет е език „историзиран“ – наситен с история и традиция⁶; Далчев в своите „Фрагменти“ пише, че „езикът е развитие, но той е и традиция“⁶. Сам Мицков споделя:

Превеждах световните поети, за да контролирам личното си поетично творчество. Превеждах и едновременно пишех стиховете си [...]. Не съм имал никакви комплекси между двата натюрела – поет и преводач, за мене те са едно и също. Нима поетът не превежда това, което става в неговата душа и това, което става около него във всекидневния трагизъм изобщо на всички хора?⁷

Роден през 1921 в Пазарджик, Георги Мицков живее и твори до 2002 г. Неговата поезия е самовглъбена и интимна, с повей на изповед, и същевременно широко отворена към света: поезия-повик към света, с който през голяма част от живота си общува задочно – заточенически⁸,

² Ралин, Р. Отшелник в голямата поезия, В: *Отчаян пешеходец. Авторова и преводаческа антология*, съст. Е. Коралова-Стоева, Г. Тодоров. София, Петко & Пенчо Славейкови, 2002, с. 107.

³ Е. Коралова-Стоева, „Витоша като културно убежище“. *Ibid.*, с. 134.

⁴ Останало неизпратено, писмото се пази в Централен държавен архив.

⁵ E. Montale, Intenzioni. Intervista immaginaria. In: *Sulla poesia*, a cura di I. Campeggiani, Milano, Mondadori, 2023, p. 546.

⁶ А. Далчев, *Фрагменти. Мисли и впечатления*. Том 2. София, Захари Стоянов, 2004, с. 168.

⁷ Г. Мицков, Обречен съм на изгнаничество (интервю), *Демокрация*, 12 май 1999 г., с. 17.

⁸ Георги Мицков е син на родолюбив българин, деец на ВМРО, принуден да напусне България и семейството си завинаги и да завършил живота си в емиграция. Неговият по-малък брат, Димитър Мицков, е убит в Пазарджишкия затвор през 1951 г. Заради потеклото си и като франкофил е репресиран от комунистическата власт, изпратен е в затвор и след това в лагера „Богданов дол“. Живее почти нелегално години наред.

от покоите на планината Витоша („изгнанник в собствената си родина / от звяр в гората по-преследван бях“⁹). Нуждата от общение със света трепти навсякъде в неговата поетическа вселена и огромна част от стиховете му са посветени на световноизвестни автори, почувствани като сродни или превеждани от него, на знаменити българи, на приятели и близки. Да посвещава стихове е негов *modus operandi*: стълпотворение от имена от световната литературна традиция мълчаливо присъстват на Мицковия стихотворен спектакъл, (без)гласна аудитория, с която поетът, в своето въображение и в мислещото си сърце (по Далчев), едновременно лирик и философ (по Леопарди, по Бодлер), общува¹⁰. „Някой би се подразнил от толкова посвещения на хора от различни епохи – живи, мъртви, безсмъртни“, отбелязва изследователят Георги Тодоров и уточнява, че „в случая те са просто органична част от авторовия текст“, както и че „изискват литературна култура и активно съучастие, защото освен текст в тях има и подтекст, и всякакви между-текстове, необозрими на пръв поглед“¹¹.

Аз виждам често издълбани имена
по дънерите на брези и буки,
по горските заслони и беседки,
дори по недостъпните скали,
безмълвни библиотеки
и сродници на вечността¹².

Емилия Коралова-Стоева, съставителка заедно с Г. Тодоров на авторовата и преводаческа антология на Мицков „Отчаян пешеходец“,

Жителство в София не му се разрешава, нито професионална реализация. Чрез познати намира работа като общ работник в един от горските домове на Витоша и се изхранва като общ работник в „Лесопаркове“ – Витоша близо двадесет години (1953 – 1972). Принудително живее в Сливница. Много от приятелите му го изоставят поради страх от преследване. Едва след падането на комунистическата власт има свободата да публикува свои стихове.

⁹ Г. Мицков, „Мойта стая“, В: *Най-хубавите мигове*, с. 43, стихове 16 – 17.

¹⁰ Самият Мицков отбелязва: „Всички монолози на поетите са предназначени за всички жители на планетата и всъщност представляват един безкраен диалог“ (Г. Мицков, „Винаги съм бил играчка в ръцете на случайността“, *Демокрация*, 18 март 1998, с. 17.

¹¹ Г. Тодоров, Да бъдеш император на душата си, В: *Отчаян пешеходец*, с. 126 – 132, с. 129.

¹² Мицков, „Горският пазач“, В: *Отчаян пешеходец*, стихове 1 – 6, с. 45.

издадена посмъртно през 2002 г., отбелязва, че „поезията му е херметична, но крие огромна комуникативност“¹³ и изтъква, че тя

е надмогване на самотата, възхвала на писателската неприкосновеност и персонализма в културата. [...] Надарена е с изтънчени и сложни културни сетива, прекланящи се пред природата и човешката обич¹⁴.

Привидно лека, ефирна и прозрачна, привидно проходима и достъпна от семантична и литературно-философска гледна точка, тази поезия се разкрива с разтваряне на текста пред очите на читателя многопластова и плътна, дълбинна, израз на задълбоченото авторово познание на утвърдени европейски и световни поетически образци, в това число разбира се български. Поезията – „универсалната родина“¹⁵ – е за Мицков същински сурогат¹⁶, и то най-пълноценен, на самия живот: *чрез поезията и в поезията* Мицков живее, а *вън* от нея животът *линее*: „Прости ми, / мой стих, преуморен от моите тайни, / но ти за мене бе единствения начин, / прикрит зад теб, да дишам и живея / във твойто тайнствено пространство...“¹⁷. Поезията и преводът на поезия са двете онтологични измерения, в които този фин и начетен български поет разстила и раздипля самотното си емпирично и творческо битие. В неговия поетически свят уверението на Башлар, че поезията е мигновена метафизика има свое пълностойно потвърждение; тук „сетивното и символното са едно цяло“¹⁸.

Таланта си оплождах от реалността,	Прозрях във Тайнството на Вечността
от истината и доброто,	чрез най-обикновените неща,
от преживяното и от това,	затворени в шума на раковина
което сграбчваше очите ми,	[...] ¹⁹
и зад привидното прониквах в невъзможното ²⁰ .	

¹³ Коралова, Витоша като културно убежище, с. 133.

¹⁴ *Ibid.*, с. 135.

¹⁵ „Поезията – универсалната родина“ е заглавие на стихотворение, В: Мицков, *Отчаян пешеходец*, с. 87.

¹⁶ „[...] penso, che l'arte sia la forma di chi veramente non vive: un compenso o un surrogato.“ (Мисля, че изкуството е възможна форма на живот за онзи, който истински не живее), In: E. Montale, *Intenzioni. Intervista immaginaria*, p. 544.

¹⁷ Мицков, „Към моя стих“, В: *Най-хубавите мигове*, с. 6, стихове 1 – 5.

¹⁸ М. Серафимова, *Пространство и смисъл*, с. 27–96, В: М. Серафимова, *Пространството в литературата*. Велико Търново, Фабер, 2018, с. 41.

¹⁹ Мицков, „Сътворението на света“, В: *Най-хубавите мигове*, с. 5.

²⁰ „Амор фати“. *Ibid.*, стихове 1 – 6, с. 7.

Видимо и невидимо („Неуловимо отражение / на вещи, облаци, / на дървеса и хора, на видимото, но / и на невидимото, / което ни измъчва“²¹), външно и вътрешно, Аз и другият ми Аз или другият в мен („Аз винаги съм другия, невидимия / и никога не се дели от него. / Тъй както ви изглеждам външно, / това е само моята сянка, / но вътрешно аз съм напълно в другия, / с потайните му мисли и желания [...]“²²), тук и другаде („Това, което аз обичам, / е онова там „някъде“²³), наличие и забрава („Аз съм наличие, но също и забрава“²⁴), всичко и нищо – все мотиви-опозиции неразделни в света на Мицков, сфери, които взаимно се проникват и всяка от двете е проход към другата. „Ах, тая двойственост във всичко!“, възкликва сам поетът в стихотворението „Сенки“²⁵. Поет, възторгнат от „блестящата баналност на живота“²⁶, Мицков живее с убеждението, че „битието / на нещата / е прикрито, / а и за себе си самите сме загадка, / и ми се струва, че сме само знаци / в универсалната мистерия.“ („Космогонично“, в *Яростно мълчание*, с. 43, стихове 15 – 20).

В зенита на потръпващото пладне,
лениво и отпуснато мълчание
във лоното на собствената си наслада – всичко е
поезия безмълвно спотаена
на дишащото битие
загадъчно и вечно
с безкрайното пространство.
И аз съм едновременно навсякъде,
разпръснат прах и светкащи частици
под тия водопади на лазура,
лазур, лазур, лазур,
и с цялата безкрайност съм се слял²⁷.

Запитан в интервю за в. „Демокрация“ от 16 април 1997 г. кога е почувствал най-голямо морално удовлетворение от живота, Мицков

²¹ „Сенки“. *Ibid*, стихове 7 – 12, с. 52.

²² Мицков, „Двойственост“, В: *Яростно мълчание*, стихове 1 – 6, с. 75.

²³ Мицков, „Блаженство е да си мечтаеш“, В: *Най-хубавите мигове*, стихове 2 – 3, с. 55.

²⁴ Мицков, „Възхвала на въздуха“, В: *Яростно мълчание*, стих 23, с. 29.

²⁵ Вж. Най-хубавите мигове, стих 13, с. 52.

²⁶ „Гръцка ваза“. *Ibid*, стих 18, с. 57.

²⁷ „Лазур“. *Ibid*, стихове 10 – 16, с. 60.

отговаря: „Когато един от моите постоянни преследвачи видя как безпрепятствено храня всякакви животни на Витоша, които иначе или въобще се крият от хората или направо ги нападат, и ми каза: „Ние те преследваме като звяр, а зверовете идват при теб!“²⁸

2. Личната и творческа биография на Георги Мицков е неразривно свързана с природата, тя е канава на неговото творческо битие и в съзнанието му на поет-отшелник („отшелник в голямата поезия“ го нарича Радой Ралин²⁹) тя заема централно място. Диалогът с природните елементи, с компонентите на пейзажа, е фундамент за Мицковото въображение. Тук (сега и всякога) „пейзажът е интроспективен жест на аза“³⁰ („Болезнен усет имам към местата и пейзажа, [...] те стават част от моята същност [...] Пейзажи и места – о, театрална сцена – / на моите чувства и желания [...]“³¹), сила центробежна и центростремителна за неговия Аз, лирически и емпиричен, който е винаги „тук и другаде“, винаги в търсене на своето „другаде“:

Аз не обичам това понятие за място „тук“
за мен то е застой и пустота
и все едно, че аз не съществувам.
Аз искам всеки миг да съм на друго място
и всеки миг да съм различен,
[...]
Разкъсва ме една универсална жажда,
да преживея всичките пейзажи,
да съм по всяко време някъде, *ailleurs*,
и да намеря моят рай изгубен³².

На други места в стиховете лирическият герой е „едновременно / навсякъде и никъде“, „изкоренен като дърво, / далеч от своя бащин дом“ („Блудният син“, в *Стихотворения*, с. 36, стихове 20, 24 и 9 – 10).

²⁸ Мицков, Не искам да остана тайна хроника, *Демокрация*, 16 април 1997, с. 17.

²⁹ Р. Ралин, Отшелник в голямата поезия, с. 107.

³⁰ „Интензивното чувство, което насища картината идва всъщност от факта, че това, което гледа персонажът не е природата, а вътрешния пейзаж: това е интроспективен жест на аза, надраснал човешката си участ“, в Серафимова, *Пространството в литературата*, с. 46 – 47.

³¹ Мицков, „Пантеистично“, В: *Яростно мълчание*, (стихове 1 – 3 и 9 – 10), с. 22.

³² Мицков, „Ici – Ailleurs“, В: *Отчаян пешеходец*, (стихове 1 – 5 и 9 – 12), с. 27.

На Витоша – „космос и философия“, „човешко убежище“, „тишина и негръмогласие“³³, „мои несвършващи университети“, по собствените му думи³⁴ – и в горите на Витоша, в горски дом „Брезовица“, в който създава много от своите поетически текстове („В тая хижа съм зазидан жив“, изповядва поетът, „тя вече не е хижа, а е моят дух“, стихове 24 – 25 от едноименното стихотворение, „Горски дом Брезовица“³⁵, а в стихове 15 – 16 на стихотворението „И да останат птиците да пеят“³⁶ той е наречен „тоя дивен горски кът, най-хубавия / от всичките възможни светове“), Мицков прекарва немалка част от изтерзания си, изпълнен с трудности и враждебност живот, в принудително изгнание. Но тъкмо в лоното на своето изгнание той намира и (о)познава себе си, там изгражда своята субективност³⁷, там открива прибежище от житейските неволи и създава едни от най-хубавите си стихове: „Тук, гдето бях насила отстранен, / със своята истинска съдба се запознах / и с малките неща приятелен / душата си спасих от черен страх“³⁸. От цитираното по-горе интервю във в. „Демокрация“, на въпроса: „Двадесет години (1953 – 1972) сте били работник в Лесопаркове – Витоша. Това ли Ви доближи така до природата?“, Мицков отговаря: „Що за въпрос, какво значи това доближи?! Че аз никога не съм излизал от нея, аз самият съм природа...“³⁹. В стихотворението „Ти пишеш за какво / какво очакваш от това“, (в стихове 46 – 47) споделя: „Душата ми е пълна със пейзажи, / познавам ги във всичките нюанси“⁴⁰. А в „Природа“ изповядва: „За да не си безцелна и излишна / и пред самата себе си безименна / *ти природи и нас* и се осмисли. [...] прекрасно знам, / че аз съм ти и ти си аз, / не си безцелна и излишна“⁴¹. Глаголът „природи“ разкрива идиосинкразия на възприятието: онтологичната идея, че природата

³³ Определенията са на Емилия Коралова-Стоева във Витоша като културно убежище, с. 137.

³⁴ Мицков, Обречен съм на изгнаничество.

³⁵ Мицков, *Стихотворения*, с. 24.

³⁶ Мицков, *Господи, къде да ида да умра*, с. 30.

³⁷ „Когато Хайдегер казва, че камъкът е „лишен от свят“ (*weltlos*), животното – бедно на свят (*weltarm*), а човекът единствен е „създател на свят“ (*weltbildend*), той подчертава как изграждането на света е функция от изграждането на субективността“, В: Серафимова, *Пространството в литературата*, с. 38.

³⁸ Мицков, „Тъга по Витоша“, В: *Отчаян пешеходец*, стихове 1 – 4, с. 78.

³⁹ Мицков, Не искам да остана тайна хроника.

⁴⁰ Мицков, *Яростно мълчание*, с. 76 – 78.

⁴¹ *Ibid.*, стихове 1 – 3 и 20 – 22, с. 45, курсивът е мой, Е. П.

живее и осмисля съществуването си чрез нас, хората, е Мицкова и той деликатно-обичайно я излага в стиховете си, например в „Безмислие... и страшна пустота“: „Природата чрез своята суета, / чрез нас напразно иска да живее...“⁴² Според Мицковата космология, със своето присъствие в нея, човекът придава смисъл и облик на природата, а такова възприятие е израз на автохтонност в лоното на поетическата традиция. Своеобразната „предметно-изобразителна поетика“⁴³ на този поет се вписва, неспоменавана, в разнородни проявления на българската и европейската поетическа традиция на XX век, но тя е и носител на трудно извоювана, самостоятелна патетика, ще рече възторженост на стила и версификация, чиито генезис черпи енергия от собствената съдба, от лична литературна дарба (пише стихове още от ученическите години), от необятната интелектуална ерудиция, оставила незаличим отпечатък и отблясък в поезията му.

„Бленуващото съзнание“ на Мицков, неговото „въобразяващо си съзнание“ (Башлар⁴⁴) е всецяло спотаено и разтворено в селенията на природата, в тях то диша и от тях се вдъхновява, там прекраща прага на физичното и достига метафизиката на нещата („Плътта ми чезне в сладостта на светлината“⁴⁵). На гората в тези селения е отредена специална роля: тя е негов онтологичен спътник, негова опора и негов събеседник, мълчание и (раз)говор, самота и общение. В поезията му тя има експлицитно и имплицитно присъствие. Невинаги назована и представена в своята разпознаваема физическа образност, макар рядко да е тъкмо така, гората почти неизменно витае като подразбрано присъствие в стиховете и голяма част от тях са пропити от горска атмосфера. Присъствие явно-неявно. Присъствие (дори) в отсъствие. Гората в Мицковата вселена е действащо лице, агент на познание и себепознание, образ архетипен, *alter ego* на лирическия герой:

Нима не си разбрал,
че няма никакво спасение,
че сам за себе си ти си маслинова гора

⁴² *Ibid*, стихове 7 – 8, с. 81.

⁴³ С. Игов, Българската литература. XX век, *LiterNet*: <https://liternet.bg/publish/sigov/bgliter.htm> (посл. проверка 14.12.2024).

⁴⁴ Г. Башлар, *Поетика на пространството*. София, Народна култура, 1988, с. 19 и *Idem*, *Поетика на мечтанието*. София: Аргес, 1994, с. 7.

⁴⁵ Мицков, „Калиакра“, В: *Яростно мълчание*, стих 10, с. 24.

и че от преждата на твоите дни
ще продължи молецът да се храни
с власинките на твоята съдба⁴⁶.

Наред с имплицитната и прекрасна препратка към древногръцката митология (уловима в съчетанието на „преждата на твоите дни“ и „съдба“ – деликатна реминисценция на Мойрите, подсилена от присъствието на архетипното за гръцката култура дърво маслина, „маслинена гора“), стихотворението е образец за онтологичната симбиоза между Аза и гората, в която едното е красноречиво изображение на другото: две същности във взаимно проникновение.

Иманентният духовен потенциал на материята и въобще на битийния свят, който е в непрекъснато движение, генерира всеобщо духовно пространство, в което човек и природа се срещат. [...] Субект-обектната връзка човек-природа, [която] е онтологичният фундамент на пейзажа, произвежда различни образни проекции [...] ⁴⁷.

Мицковата поезия е осеяна с дървета: тя е своеобразна гора от спомени и образи, пропита от горчилката на самотата – самотата, която „сред книги диша“⁴⁸, „студената и мрачна влага / на скучната ми самота...“⁴⁹ – и единствена в паметта е незаличима, както известява стихотворението с красноречиво заглавие „Аз помня само дълга самота“⁵⁰. В гората на Георги Мицков „мирише на самота и на безкрайност“⁵¹, но само в нея, на „пътека тайнствена и мой свидетел / на всекидневните ми състояния“⁵², по горски здрач „вгълбен, с отвесни очи / по-странен и от горски звяр, / пристъпваш пъргаво и леко“⁵³; само в нея, „закрилница“,

⁴⁶ „Като шумът на раковината“, с дата 21 февруари 1977, посветено на Атанас Свиленов. Вж. Мицков, *Отчаян пешеходец*, стихове 7 – 12, с. 39.

⁴⁷ Ж. Чолакова, Хилозоизъм и романтически пейзаж, В: *Пространствата на словото*. Юбилеен сборник в чест на проф. дфн Светлозар Игов. Том 2. Съст. К. Протохристова, Е. Трайкова, А. Йорданов и др. София, ИЦ Б. Пенев, 2012 г., с. 55 – 56.

⁴⁸ Мицков, „Мойта стая“. В: *Най-хубавите мигове*, стихове 16 – 17, с. 43.

⁴⁹ Мицков, „В това дъждовно и досадно време“, В: *Отчаян пешеходец*, стихове 5 – 6, с. 17.

⁵⁰ Мицков, *Най-хубавите мигове*, с. 65.

⁵¹ Мицков, „Самота“, В: *Яростно мълчание*, стих 16, с. 9.

⁵² Мицков, „На една пътека“, В: *Стихотворения*, стихове 13 – 14, с. 6.

⁵³ „Горски здрач“. *Ibid*, стихове 14 – 16, с. 14.

„съм истински – не анонимен, / и в по-друг от другия и грешен свят [...] пак съм горски дух и луд копнеж“⁵⁴; само там, „във вечните и тайнствени гори“⁵⁵, в този „свят измислен и реален“⁵⁶, съзерцанието има своя трансцендентален пристан, своята (не)веществена опора.

В Мицковата гора „дърветата не са дървета, / а облаци от блясъци – / поддържат извисеното небе“⁵⁷. Иманентно и трансцендентно не са отделими в неговата поезия и тя е цялата изтъкана от метафизични проявления на физични същности. Въобразената реална гора на Георги Мицков е „топография на духа – едновременно реален опит и интимна транспозиция“; тя е „картография на вдъхновението или топография на въображението“⁵⁸. Настоящият текст е (първи) опит за задълбочен литературно-критически прочит на Мицковата поезия през призмата на един *морфологичен* агент, природният елемент гора, и неговото структуроопределящо присъствие за поетическата мисъл на поета, артикулирана в три стихосбирки – „Най-хубавите мигове“ (без година на издаване), „Стихотворения. Балада за най-самотния“ (без година на издаване), „Господи, къде да ида да умра“ (1999) – и две лични антологии – „Яростно мълчание“ (1993) и „Отчаян пешеходец. Авторова и преводаческа антология“ (2002). Във всички тях вибрира своеобразна *морфология на гората*, емпирически изпитана по самото стечение на житейските обстоятелства на автора и утвърдена в динамиката на личното му жизнено пространство. Настоящият текст, следователно, денотира (набелязва в (не)вещественото им проявление) не само непосредственото присъствие на гората като действащо лице в стиховете, а и нейното дихание в отсъствие – отправна точка във времето и пространството; отбелязва *горския генезис* на немалко стихове. Аналитичният прочит проследява поливалентната роля на гората в Мицковата поезия по няколко тематични пътеки: тишина/мълчание; самота/усамотение/самотност; закрила; тайнство и вечност; горска атмосфера; битиен изповедник/довереник и сподвижник. Последната от изброените пътеки се осмисля най-вече от онтологичното, почти неизменно присъствие на три вида дървета, които се появяват по дру-

⁵⁴ „Последна пролет“. *Ibid.*, стихове 2, 11 – 12 и 16, с. 52 – 53.

⁵⁵ „Молитва преди да ми оперират очите“. *Ibid.*, стих 9, с. 55.

⁵⁶ Мицков, „Един залез, гледан от „Лъвчето“, В: *Господи, къде да ида да умра*, стих 13, с. 54.

⁵⁷ Мицков, „Светлина“, В: *Стихотворения*, стихове 4 – 6, с. 7.

⁵⁸ Серафимова, *Пространството в литературата*, с. 42.

мите на Мицковото поетическо съзнание и тешат (не)самотното му битие в гората със своето сподвижническо достолепие: дъб, бор, ела.

II част

Морфология на гората.

Въобразената реална гора на Георги Мицков

В образа на гората в Мицковите стихове реалност и въображение се сливат и изграждат пространство на феноменологично единство. Двойният поглед над реалността, който по теорията на Леопарди е характерен за поетите⁵⁹, поглед едновременно физически и метафизически, е тук преживяван и осмислян в своята битийно-обстоятелствена релевантност и (въз)действието му върху заобикалящата природна реалност е антропологизиращо: антропологизиращ жест при прочита на реалността. Гората тук не е сведена до само символно присъствие, а е активен участник в екзистенциалните търсения и тегоби на поета, в неговите психологически впускания в реалността и в себе си, в прекрояването или просто подреждането на личната памет, в състоянията на ума и душата, във философско-лирическите връзвания под повърхността на видимото и в прозренията за динамиката на невидимото спотаено. Гората тук е битиен сподвижник и нейната (само)стойност като образ е измервана в съотношение с човешката динамика на лирическия герой. От литературно-критическа гледна точка тя е не просто гора, а *Мицкова гора* – поетически образ, произтичащ от „*пряка*

⁵⁹ В своя забележителен интелектуален сборник с мисли и записки, известен като „Zibaldone“ или *Мисловник* – енциклопедичен по същност и каноничен с литературно-философските си прозрения и ерудиция интелектуален дневник, публикуван през 1832 г. и съставен от 4526 ръкописни страници, в това число теоретични записки конкретно за поезията – Леопарди развива теорията за двойното зрение или двойния поглед над реалността, физически и метафизически, присъщ на поетите. Това е едновременната, задружна дейност на зеницата и душата, на око/погледа и ума/мисълта. Възприятието на поета според прозренията на Леопарди е едновременно зрително и умствено/душевно, като двете са неразривно свързани. В лириката според Леопарди няма никога нищо чисто описателно: реалността, от която тя изхожда, е винаги свързана с ума и изразена чрез езика, чрез поетическата дума; тази дума прониква отвъд привидното, отвъд материалното и осезаемото посредством въображението. Погледът на поета следователно е едновременно въображение и познание.

онтология⁶⁰, присъствие и екот („Именно в момент на отекване поетическият образ разкрива същността си“, отбелязва Башлар⁶¹), в които неизбежно автобиография и обективна реалност се преплитат. Гората е отдушник, а присъствието на лирическият герой в нея, от друга страна, осмисля нейните безцелност и излишност⁶²; нейният образ е антропоцентричен, каквито са пейзажните отрязъци по принцип в Мицковата поезия.

В тази втора част на изследването горската многоликост в поезията на Г. Мицков е проследена „геопоетически“, в нейните пространствено-семантични измерения, тематично оформени в няколко насоки на интерпретация. Обособена е своеобразна *морфология на гората* в поетическата вселена на автора, в която вселена тя е част, основополагаща, от авторовата „литературна география“, по изрази на Мишел Коло⁶³.

Мълчание и тишина

Поезията е [действително] първото проявление на мълчанието. Под образите внимателното мълчание остава живо. Поезията строи стихотворната творба на основата на времето на мълчанието, неотмерваното, непришпорвано, никому неподвластно време, време, което може да поеме всички проявления на духовното, времето на нашата свобода⁶⁴.

Смълчан спътник и съмишленик на лирическият герой, гората в Мицковата поезия е проекция на Аза, емпиричен и поетически. Сред най-пленителните лирически текстове, в които горския природен елемент е обвързан с величината тишина и в които гора и тишина са пряко

⁶⁰ Башлар, *Поетика на пространството*, с. 16.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Вж. казаното за глагола „природи“ на с. 107.

⁶³ М. Collot, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions Corti, 2014. Френският критик обособява три основни области, съставляващи така наречената „литературна география“: географски подходи, ориентирани към изследване на пространствения контекст на създаването на произведението, геокритични подходи, които анализират начина, по който пространството е представено в произведението, и геопоетични подходи, които изследват топологията на литературното творчество. Настоящото изследване комбинира втория подход и третия, геопоетичен и геокритичен, при които се разглежда взаимодействието между лирическият Аз и съответното представено пространство, в конкретния случай гората.

⁶⁴ Башлар, *Поетика на пространството*, с. 298.

олицетворение на душевното състояние на Аза, на неговата вътрешна пустота и самотност, е стихотворението „Поройна тишина“, посветено на поета Константин Павлов, с дата 21 юли 1983 и място „Чичо Томовата колиба“, хижа „Алеко“. Тук тишината има лице, има и своя музика:

Стихнала е цялата гора
под „Алеко“ и „Дервиш-бачия“
от поройна тишина.
Кой засвири тая странна музика
от дъха на гъби и смола,
от листа на трепетлика
и белеещата се кора
на смълчаните брези⁶⁵.

Ако първите осем стиха въвеждат в естествената, природна музика на горската тишина, то следващите шест я синхронизират с вибрацията на човешкото и гората е вече с човешки душевни трептения. За това свидетелстват прилагателните „тъжен“, „самотен“, „плах“, „траурен“:

Кой засвири тая тъжна музика,
кой Галупи върху твоя орган
свири своята токата
от самотен въздух
и от плахи сенки?
Тук ли си обичал някога,
тука ли са те обичали
[...]
тук сега където теб те няма
в тая траурна поройна тишина⁶⁶.

Духът на гората и нейното пространство са антропологизирани. Ако „поройна тишина“ (рядко по красота и лиричност оксиморонно съчетание: порой от тишина) е все още свойствено за природата явление, то „траурна тишина“ е свойствена изключително за човешкото възприятие и в последните три стиха първоначалната „стихнала гора“ вече „цяла плаче“:

⁶⁵ Мицков, *Отчаян пешеходец*, стихове 1 – 8, с. 94.

⁶⁶ *Ibid.*, стихове 9 – 15 и 18.

Цялата гора е плачещ здрач
от поройна тишина,
тишина космична и зловеща⁶⁷.

В стихотворението „И тишина. Блажена“, с дата 23 юли 1967 и мястото Голямата морена – Резерватът, гората е смълчан съ-участник в една любовна среща; среща, в която не двама влюбени се крият в нея, а тя в тях се спотаява, за да не ги смущава: тя в тях се *природява*. Тишината тук, горска и човешка, е блаженство: „И тишина. Блажена. / И само ти и аз. [...] Лесът се скри във нас, / да няма никой“⁶⁸. В стихотворението „Тишина“, с дата юни 1968 и мястото хижа „Алеко“, гората е обиталище, „храм“ на душата; тя е самата душа на лирическият герой и стихове 5–6 прекрасно отразяват динамиката на поетическото въображение или Леопардиевото „двойно зрение“, според което очите на поета виждат с въображението; душата на Аза вижда с очи, гледащи (на)вън и виждащи (на)вътре; „живот и сън“ са тук, във въобразената реална гора, едно цяло:

Над боровете светлината спря,
превърна се във странна тишина,
преобрази се цялата гора,
върхът със облаците посиня.

В душата си се вмъкнах като в храм,
но със очите си пак бях отвън,
не ми тежеше никак, че съм сам,
бях едновременно живот и сън.
[...]

И в тая поетична междина,
духът си на пейзажа подарих!⁶⁹

„Поетичната междина“ от предпоследния стих – територия между реалното и въобразеното, „едновременно живот и сън“ – е автохтонно онтологично пространство в рамките на поезията, израз на Мицковото преживяване и тълкуване на гносеологичната функция на поезията,

⁶⁷ *Ibid.*, стихове 23–25.

⁶⁸ *Ibid.*, стихове 1–2 и 5–6, с. 98.

⁶⁹ *Ibid.*, стихове 1–8 и 11–12, с. 90.

и е понятие, достойно за самостоятелно изследване. То е своеобразна културна *forma mentis* на пространството, досегната по интелективен път.

В стихотворението „Сняг“, написано в Горски дом „Брезовица“, „гората се е скрила в тишината си, / всичко е уединено / във мистериозната си същност“⁷⁰. Тук усамотеният в горска хижа лирически герой наблюдава отстрани и отвътре, зад прозореца на стаята, усамотението на гората и го сравнява/съизмерва със своето в „нежността на мойта самота“ (стих 17). Субект и обект в усамотение: две въобразени реални самотности.

Самота / усамотение; самотност

Че дълги дни към хубост вярна в набег безцелен устремен
той вред в полето е настигнал следите на предвечна тлен
и сам е свърнал — на Гората в съкровищните самоти,
последна радост да изведе, последна скръб да приюти...⁷¹

В посветено на Владимир Свинтила стихотворение с красноречиво заглавие „Аз помня само дълга самота“, от 29 септември 1983, гората участва като сродник в трагична равносметка; равносметка, в която емпиричната и екзистенциална самота е единствен спомен:

Аз помня само дълга самота!
[...]
и само тъмни сенки на дървета
с чудатите химери на скалите ми правеха компания
в една гора със здрача на смъртта...
Посмъртна слава, завинаги забравен и спасен!⁷²

Смъртта е забрава, забравата е спасение. Но по-съществен аспект от морфологична гледна точка тук е внушителната по своята образност симбиоза от стих 30 – „в една гора със здрача на смъртта“ – където гората е обиталище на „здрача на смъртта“ и същевременно обитател

⁷⁰ *Ibid.*, стихове 6–8, с. 22.

⁷¹ Д. Дебелянов, „Гора“, *Литературен клуб*: <https://litclub.bg/library/bg/debelianov/gora.htm> (посл. проверка 7.12.2024).

⁷² Мицков, *Най-хубавите мигове*, стихове 1 и 28–31, с. 63.

на този „здрач“. Внушително, всъщност, е цялото цитирано четиристишие, 28 – 31, в което елементи на гората и пейзажни елементи съставляват своеобразна магическа реалност („химерите на скалите“ са особено красноречиви). Но подстъпът, стих 30, към последния, кулминационен завършек на четиристишието е изразително почитание към гората и заложения в нея сугестивен потенциал, към нейното иманентно-трансцендентно присъствие. Всички стихове на Георги Мицков свидетелстват за безпределно онтологично доверие в горското пространство като арена на човешки страсти и неволи, но и като автономна същност: гъвкава и податлива на човешки прочит и същевременно самостоятелна и независима под напора на този прочит.

Особено изразително от гледна точка на темата за самотата е стихотворението „На една ела, израснала самотна под горски дом „Брезовица“. В него двете понятия, самота и самотност, не са разграничими: тук самотата предполага самотност. Още със заглавието текстът приканва да разглеждаме елата като *alter ego* на Аза, поетически и емпиричен. И той също като нея съществува самотно и в самота, отделен от своите сродни, отделно от гората на другите ели:

На стръмен скат уединена,
от вятър или птица посадена,
самотната ела е впила
безмълвните си корени в пръстта
и черпи сокове и сила
от мрака на земята,
навива времето със тайнствения си растеж
[...]
Защо го прави
и дава ли отчет пред някого?
Съзнава ли, че съществува?
И има ли душа?
Защо тъй упорито се стреми
към слънцето и светлината?
[...]
По видимото искам с погледа си
да се докосна до невидимото...⁷³

⁷³ *Ibid.*, стихове 1 – 7, 10 – 15 и 26 – 27, с. 37.

В тази самотна ела, в нейната устойчивост и стремеж към светлина, в нейния „тайнствен растеж“, в който човешкото разбиране за време е поверено на елата („навива времето със тайнствения си растеж“), Мицковият Аз вижда самия себе си, тя е огледало на неговото само-възприятие: дърво, израснало извън гората – човек прокуден от общността, поет отшелник. Невидимото, спотаено във видимото.

Невидимото за физическото око става постижимо чрез мисълта, проникваща отвъд границите на емпиричния свят и формалните естетически критерии: невидимото прозира през видимото, съществува чрез него и през него, а това внушава неговото едновременно реално и имажинерно съществуване⁷⁴.

Образът на самотното дърво провокира в съзнанието на поета въпроси, които сам на себе си задава; субект и обект се отразяват взаимно⁷⁵.

В прекрасното стихотворение с красноречиво заглавие „Единак“, посветено на италианския поет Еудженио Монтале, с дата юни 1959 и място горски дом „Брезовица“, способността на поета да вижда невидимото във видимото се разкрива с пълна мощ.

Тук, вместо самотно горско дърво, се срещаме със самотно горско животно, също *alter ego* на поета. Текстът е повече от красноречив:

Аз винаги го виждам сам,
грамаден вълк, но вече немощен,
измършавял и остарял.

...

[...] по брега със редки борове
и той върви
и ме изпраца в тъмното
до мойта хижа чак.

...

Каква велика самота и болка,
несигурност и отчаяние

⁷⁴ Коларова, Хилозоизъм и романтически пейзаж, с. 58.

⁷⁵ „Субект-обектната връзка човек-природа, която е онтологичният фундамент на пейзажа, произвежда различни образни проекции. [...] Едва когато субективната авторефлексия стане неделима от мисълта за всемира, образните отражения на природата ще придобият философско-екзистенциална символика.“, *Ibid.*, с. 56.

той носи в своята душа!

...

Понякога го чувам над скалите
как вие безнадеждно тъжен

...

Ела, о, непокорно, жилаво животно,
ела, ще те прегърна като брат

...

аз вия също като тебе⁷⁶.

Самотник-единак, вълк или човек, броди упорито из гората. Вълчата „бърлога в скалите“ (стих 17) и „мойта хижа“ (стих 11) са жилища на сродни горски духове. Горски братя по съдба.

Закрила

С падането на човеконенавистния комунистически режим през 1989 г., Георги Мицков най-после е свободен да публикува свои стихове, да живее и твори в любимия град София, да живее вън от гората. Но от началото на 70-те до своята кончина през 2022 г. горският отшелник, „единакът“ Мицков живее не в София, а в Сливница, „немощен и остарял“, но „непокорен и жилав“, пренесъл себе си и горската си същност в градски предели, в контекст на мизерия и на ново отшелничество. В стихотворението „Последна пролет“, от 27 януари 1996 г.⁷⁷, гората е „закрилница“ и след раздялата в миналото с нея лирическият герой се завръща в горската обител – негов дом в продължение на двадесет години. Завръща се през пролетно време: „Тая пролет друга ми напомни, / друга пролет и закрилница гора, / за елите вечни и огромни / за птиците с пееща Зора.“ (стихове 1 – 4). Тук поетът сам себе си нарича „горски дух“ и тук, в гората – у дома, „вървя където мен ми скимне, / всеки път ми е добре познат“; тук, в познатата гора, той е „истински – не анонимен, / и в по-друг от другия и грешен свят“ (стихове 9 – 12); тук духът на горската сърна и този на „странния младеж“, поетът, са едно:

⁷⁶ Мицков, *Яростно мълчание*, стихове 1 – 3, 8 – 11, 20 – 22, 29 – 30, 34 – 35 и 38, с. 6.

⁷⁷ Мицков, *Стихотворения*, с. 52 – 53.

Стъпвам от сърна по-пъргаво и леко,
 пак съм оня, странния младеж,
 стих нашепва всякоя пътека,
 пак съм горски дух и луд копнеж⁷⁸.

Пространството на текста е изпълнено с безусловна привързаност и неоспорима, незаличима в паметта на субекта красота, физическа и мета-физическа („Тук бе най-красивото ми време [...] да се слея с мирозданата ѝ тишина. / Тук желая вечно да остана, / [...] / с моята вечност, с моята рана“, стихове 33 и 34). Горската атмосфера е матрица на стихотворство, горски е генезисът на стиховете⁷⁹. Така в стихотворението „Бе по-добре да бях трева“⁸⁰ горската духовност се е сраснала в душата на поета със самия него, тя е негов контрапункт. От идейна гледна точка стихотворението е пропито с отдаденост и доверие в природната вселена, част от която е гората, в противовес на човешката идентичност: „От мрака в мрака бягам пак, / по всяко време съм нащрек, скала да бях или овраг, / а не какъвто съм: човек...“, стихове 5–8. От теоретична гледна точка проникателни в това отношение са разсъжденията на Ж. Чолакова:

[...] реално и иреално участват равностойно в изграждане на визията за всемирната и непреходна духовност на универсума и на човека като негово отражение и въплъщение. Естествено е в такъв случай да очакваме природата да придобие не само по-висока степен на семантична отговорност в структурирането на образната система, но и особено силна символична функция, която, по думите на Кенет Кларк, „придава на обектите специфична интензивност“. Тази интензивност обуславя доминацията на пространствената семантика, която е натоварена да изрази вечното и неподвластно на протичащото време духовно битие на света⁸¹.

Тайнство и вечност

В „Молитва преди да ми оперират очите“, от януари 1996, последното, което поетът иска за сетен път да види и усети е пространството на гората, горската среда: „Господи, / още имам нужда от очите, [...] /

⁷⁸ *Ibid.*, стихове 13–16, с. 52–52.

⁷⁹ Чолакова, Хилозоизъм и романтически пейзаж, с. 61.

⁸⁰ В *Отчаян пешеходец*, с. 84.

⁸¹ Чолакова, Хилозоизъм и романтически пейзаж, с. 61.

Пролет идва, нека да погледам [...] / вечните и тайнствени гори / [...] / Дай ми с жадни ноздри да подишам / омагьосващия дъх на горски теменужки⁸². Вечността сякаш е достойние възможно благодарение на живота в гората; сякаш самата вечност, заради гората, е антропологизирана. Иманентно и трансцендентно са неотделими в поезията на Мицков. Така е и в „Безсмъртието не е абстракция *В памет на моето куче Фазолт, убито от един мръсник*“, от април 1988: „Особен шум се носи през гората, / но само аз го чувам с мойто куче [...]“⁸³. Срещата с преминалия в отвъдното другар е въобразена реалност; в гората „безсмъртието не е абстракция“.

Горска атмосфера, канава

Вечер мигат с ресници
ясноликите звездици.
В теменужени разцветки,
сред дъха на виолетки,
звънка ручейт щастливо,
кърши бор снага игриво,
пее славей романтичен,
тътне лес, с цветя окичен...
Ако минеш през гората
и поседнеш на тревата,
ти ще чуеш как прелива
песен волна и щастлива⁸⁴.

Гората в поезията на Г. Мицков е своеобразна канава, вселенска сцена на неговото (не)свободно съществуване. Сред уводните цитати, предхождащи стиховете на една от стихосбирките, застъпени в настоящото изследване, „Господи, къде да ида да умра“, се намира този на Морис Бланшар: „Облакът разпределя своя дъжд безпристрастно, но една капка пада над гората и се завръща облечена със слава“ (с. 5). Отвъд възможните спекулации за присъствието на природния елемент гора в цитата (и за (не)случайния, следователно, негов избор от страна

⁸² Мицков, *Стихотворения*, стихове 1 – 2, 7, 9, 13 – 14, с. 55,

⁸³ Мицков, *Отчаян пешеходец*, стихове 1 – 2, с. 80.

⁸⁴ П. Дубарова, „Вечер мигат с ресници“, В: *Лястовица. Читанка*: <https://chitanka.info/text/5997-v-gorata>

на Мицков като въвеждащ в цялостната атмосфера на стихосбирката), тези думи на Бланшар обвиват физическата горската същност в метафизично значение. В контекста на цялостната Мицкова поезия и не само в конкретната стихосбирка това значение е непрестанно и неотклонно отстоявано, то е катализатор на онова, което Башлар нарича „психологическа смес памет-въображение“⁸⁵.

Горската атмосфера е незаличима в паметта на Аза с нейната интимна прозодия, с цялостната ѝ динамика. Стихотворението „Горски здрач“, от август 1986 г., ги описва в детайли с голяма нежност и съсредоточеност, с обичайния си антропологизиращ поглед:

Безмълвно горските цветя
притварят топлите си чашки.
По-силно здравецът ухае,
лопена хвърля тъмни сенки,
лютичето не се жълтее вече.
Мушици се въртят край тях,
блажени и немислещи,
и вечни в своята мимолетност.
...
Вглъбен, с отвесни очи,
по-странен и от горски звяр
пристъпваш пъргаво и леко,
отекват глухите ти стъпки
и с ехото на счупените съчки...⁸⁶

Блажени са немислещите, мимолетните са вечни (в стихове 11 – 12). Подобни дълбоко философски прозрения срещаме навсякъде в поетическите книги на Мицков и те допълнително подсилват ролята на средата, в която са се зародили – гората, като незаменим потаен агент

⁸⁵ „Колкото повече човек се връща към миналото, толкова по-неделима изглежда психологическата смес памет-въображение. Поради това е нужно да се освободим от паметта-историчка, която налага своите идеативни привилегии. Не е жива памет тази, която тича по скалата на датите, без да спира в красивите кътчета на спомените. Паметта възкресява у нас несъбитийни ситуации като един екзистенциализъм на поетичното, освободени от акциденции. [...] В нашето мечтание, което си въобразява, спомняйки си, нашето минало преоткрива субстанцията“ (Башлар, *Поетика на мечтанието*, с. 116).

⁸⁶ Мицков, *Стихотворения*, стихове 5 – 12, 14 – 18, с. 14.

на стихотворство в личната жизнена траектория на поета. „Вглъбен“, „по-странен и от горски звяр“ (стихове 14 – 15) поетът-лирически герой, сам себе си разказващ, чрез себе си описва горската атмосфера, канава на неговите душевни търсения и възжеления. Интересно е мястото, на което според авторовата бележка е написан текстът, а именно при паметника „Романски“. Павел Романски е историческа личност, студент по философия, загинал съвсем млад докато кара ски при снежна буря на Витоша. Инцидентът става повод за създаване на Планинската спасителна служба през 1933 г. Затова на мястото, където е написано стихотворението „животът и смъртта / са във взаимна връзка“ (стихове 21 – 22) и „върху някаква разруха / животът все се подновява“ (стихове 26 – 27). Иманентно и трансцендентно не са отделими в Мицковата поезия. „Иманентната принадлежност на всичко видимо и невидимо, на човек и природа, на дух и материя към едно общо онтологично измерение прави възможно и тяхното взаимно образно превъплъщение“, отбелязва Ж. Чолакова⁸⁷. Извън хомота на всяка претенция за теоретико-идеологическа принадлежност към дадена традиция в лоното на поетическото творчество, поезията на Георги Мицков носи в себе си благородния товар на литературната традиция като благоверен неин поклонник, но не и длъжник заради съкрушителната искреност и непринуденост, с която разкрива преклонението си към бележити образци на поетическото слово, а също, и най-вече, заради неоспоримата си идиосинкразия, при която наглед невинното и „лековато“ задвижване на стихотворния сюжет прелива в сюжет на задълбочено познание за света и неговите цивилизационни завоевания. Мицковите стихове са огледало на литературната традиция, минала и нему съвременна, плод на неуморима интелективна и емоционална енергия на прочит и възприятие, на дълбоко чувство за принадлежност, при все насилствено отнетото право на общение и съпричастност.

В „Горска буря“, стихотворение от юли 1957 г., гората по човешки „стене“, пръстта на земята е „изпаднала в беда“:

Летяха облаци в небето
вихрушка сива от кълба,
и притъмня лесът, полето
под знак на тайнствена съдба.

...

⁸⁷ Чолакова, Хилосоизъм и романтически пейзаж, с. 63.

Огъваха се дървесата,
дъждът камшично заплюща
и мокра стенеше гората.

От таен източник струеше
без мярка плиснала вода
и мътна бягаше, влечеше
пръстта, изпаднала в беда⁸⁸.

Тук една въобразена-реална горска буря е канава на човешки страсти⁸⁹, а стихването ѝ – облекчение и възродена жизненост за лирическият герой. След „бурята“ той пристъпва „пъргаво и леко / щастлив като след сбъднат грях“ (стихове 26 – 28). „Сбъднат грях“ е рядко по хубост и красноречие поетическо словосъчетание, почти оксиморонно.

В „Есен край смолянските езера“, посветено на Елисавета Багряна⁹⁰, „денят искри над тъмните гори / и сладкото ухание на смола / изпълва кошера на моите ноздри / с напевното жужене на пчели“ (стихове 16 – 19). Стихотворението е изцяло описателно в стихове 1 – 26 на природна атмосфера, в която гората, по-точно горите, са неотменен компонент, а в заключителните стихове 27 – 40 в тази атмосфера се намества Азът: „А в мен пулсиращата кръв ме тласка / към мисли за живота и смъртта. [...] и слудите по откроените скали / една след друга гаснат като свещи / пред погледа на моето мълчание“ (стихове 27 – 28 и 31 – 33). Мълчанието си има поглед. Физика и метафизика в нежна, интимна прегръдка.

В „И да останат птиците да пеят“⁹¹, стихотворение, посветено на испанския поет Хуан Рамон Хименес, „горският кът“ е „дивен, най-хубавия / от всичките възможни светове“ (стихове 15 – 16). Впрочем посочената стихосбирка е почти изцяло съставена от своеобразна еро-

⁸⁸ Мицков, *Най-хубавите мигове*, стихове 1 – 4, 9 – 16, с. 18.

⁸⁹ Гората е нередка в Мицковите стихове сцена на еротични копнежи и страсти. Много са стихотворенията в творчеството му, които поетически пресъздават реално осъществени любовни и еротични преживявания, анимирали самотното му битие на поет-отшелник и превърнали се в източник на вдъхновение. Гората и горската атмосфера е пряк и незаменим (съ)участник в тези преживявания и нередко тя е мястото на тайни срещи и раздели (стихотворението „Тайна среща“, в *Господи, къде да ида да умра* (с. 44), е красноречив пример).

⁹⁰ Мицков, *Яростно мълчание*, с. 14 – 15.

⁹¹ Мицков, *Господи, къде да ида да умра*, с. 30.

тична поезия: от стихове-спомени и стихове-въжделения за минали и бъдещи еротични преживявания, копнежи и вълнения. В тях гората, в частност, и природата, в цялост, са интимна сцена на любовта: „Все към върха, / два облака нетърпеливи, се движим – докосваме се, / объркваме се, съвкупяваме се бавно, / нарочно – по-дълга да ни е насладата / и се изливаме – пороен дъжд – / завръщаме се в първото начало“⁹²

Битиен събеседник; изповедник

Изброените и описани дотук поетически преображения на гората в Мицковата поезия са част от нейната морфология на поетически образ с особена тежест и постоянство на присъствието. Но основна нейна същност, основна нейна семантична отговорност в поетическата вселена на автора е тази на битиен събеседник, на сподвижник. В „Танатос Атанатос“, стихотворение посветено на Димитър Талев, четем: „Сега когато вече имаш опита / и толкова си страдал и си плакал, / като бездомно куче вил / по горските пътеки [...] / и си оплаквал своя брат обесен / с безпомощна омраза към нагли врагове“⁹³, гората е свидетел на душевните състояния на лирическия герой и нейният поетически образ е поставен в пряко отношение с „релефа на един живот, геосинклиналите на една съдба“⁹⁴.

От гледна точка на застъпената в този параграф тематична пътека, образът на дървото като самостоятелно присъствие и образ причастен на гора, е каноничен. Стихотворението „Аз винаги обичах“ съдържа едно от най-красноречивите признания в Мицковата лирика за „материалната плътност“ на този образ – плътност, надскачаща непосредствената (си) материя и разстилаща се, всепроникваща, в селенията на човешкото екзистенциално като връх на височайшо (и височинно) проникновение:

Бях по-самотен поплак
от поплак на река в планински дол,
по-плах от полета на птица
и стъпвах по земята като сянка

⁹² Мицков, „Все към върха“, в *Господи, къде да ида да умра*, стихове 1 – 7.

⁹³ Мицков, *Отчаян пешеходец*, стихове 1 – 4 и 7 – 8, с. 72 – 73.

⁹⁴ Серафимова, *Архитектурата на вътрешния свят, В: Пространството в литературата*, с. 91.

прикрит в отблясъци на слънцето.
И като лист треперех на върха
на най-високото дърво⁹⁵.

Три вида дървета, наред други (бреза и върба, например), се появяват настоятелно в поезията на Мицков в тяхната очевидна, реална-въобразена незаменимост по пътеките на поетическото му съзнание и имат знаменателно присъствие на събеседници и изповедници: дъб, бор, ела. Те са неразривна част от поетическото съзнание на поета, образни елементи без заместител в горската вселена на неговото въображение.

Дъб

На дъба е отредена височайша роля и той е най-тясно, интимно обвързан в Мицковото поетическо въображение с фабулата – (не)разказаната история – на неговия живот. Той има специално присъствие и е със специален статут.

Мой самотен дъб
някъде във Азово
над Белово, знаеш ли
че братлето ми обесиха...
Мойта мъка само с теб
мога да я споделя,
мой единствен изповедник.

Така започва стихотворението в три части, написано в горски дом „Брезовица“, с дата 13 февруари 1957 и заглавие „Триптих за моя брат Димитър Мицков, обесен на 23 години на 14 февруари 1951 г.“⁹⁶. На този дъб поетът задава трагичен въпрос: „Можеш ли без жълъд / да поникнеш пак?“ (стихове 8 – 9). И подир въпроса съшива своето битие за това на дървото. На дъба поетът доверява своята най-съкровена, свидна болка (отразена в самото заглавие на стихотворението): той е негов краен изповедник, във вселената единствен („Мойта мъка само с теб / мога да я споделя“, стихове 5 – 6), на когото доверява най-страшното признание в следващите стихове (8 – 13):

⁹⁵ Мицков, *Господи, къде да ида да умра*, стихове 8 – 14, с. 21.

⁹⁶ Мицков, *Яростно мълчание*, стихове 1 – 7, с. 67 – 68.

Можеш ли без жълъд
да поникнеш пак?
Всичко е било до тук
няма продължение.
Свърши моя род...
Тъжна летопис съм аз!

Обратно, в стихотворението „На един дъб по пътя за Рибарника“, с дата 23 юли 1986 и място Азово, изповедник на дървото е поетът. В текста присъстваме на трогателен от философска гледна точка диалог между лирическият герой и едно дъбово дърво:

Най-после ето ме, намерих време,
да дойда да те видя.
– Добре, седни под мойта сянка,
отвърна ми една дълбока бръчка
от стария вековен дънер.
[...]
Не се сдържах, прегърнах дънера,
погалих омъглените му рани
и весело листата зашумяха.
– Не съм бил никога прегръщан,
освен от твоите ръце⁹⁷.

Тук в пълна сила се проявява антропологизираният жест на поета върху природната материя и старото дърво осмисля своето вековно съществуване покрай човека. За Мицковото възприятие на природата като автохтонно в лоното на поетическата традиция вече стана дума в това изследване⁹⁸. В допълнение ще подчертаем пределното упование на автора в това възприятие, заради което един човек, един от цялата вселена и с природните ваятели вятър, слънце, дъжд помага на едно дърво да проследи биографията на своето самотно съществуване:

Забравих си годините, защото те са векове,
а ти си същото възторжено момче,
не те е покварил живота

⁹⁷ Мицков, *Отчаян пешеходец*, стихове 1 – 5 и 13 – 17, с. 58 – 59.

⁹⁸ Вж. с. 114 – 115.

и само ти, и вятъра и слънцето и дъждовете
сте мойте биографи.
За другите аз си останах само дъб...

Полъхна вятъра със своята вечност
и мойто детство се люлееше по клоните⁹⁹.

Във „Фавън“, от август 1986, „фавънът“ (сатир) – горско полубоже-ство от римската митология, покровител на стадата – е въображаем любовник на лирическият герой, а гората от дъбови дървета е място на тяхната интимна среща: „Минавайки през плодните градини / под хълма над шосето, / внезапно погледът на фавъна / покани погледа за-гледан в него. / След миг задружното желание / вървеше по пътеката / към дъбова гора“¹⁰⁰.

В „Часовникът на юни беше спрял“¹⁰¹ дъбът и неговата сянка са покои на двама любовници: „Часовникът на юни беше спрял / на върха на самия дъб / и неговата сянка / завиваше прегърнатите ни тела. / [...] И вечността бе в нашата прегръдка“ (стихове 1 – 4 и 7). Стих 7 отразява великолепието на това деликатно-категорично Мицково упование в силата на поетическото възприятие, виждащо отвъд принудителното присъствие на физическото; упование в гносеологичната функция на поезията. Дъбът в Мицковата вселена е дърво на вечността и около неговия поетичен образ витае сянката на самотата, дори когато дървото е представено сред множество сродни, както е в „И пак за Азово“¹⁰²: „Изплашен гривек излетя / от моето присъствие / и тишината се пре-върна в неочаквано събитие. / Самотни дъбове димят от светлина“ (стихове 4 – 7). Иманентно и трансцендетно във всеотдайна, безуслов-на, неразривна прегръдка (стих 7).

Бор

Това дърво присъства най-вече с цвета си в стиховете на Мицков; хроматичен агент, то е основно свързано със състоянията на мълча-ние/безмълвност или тишина. В „Зеленото мълчание на боровете“¹⁰³ то

⁹⁹ *Ibid.*, стихове 22 – 29.

¹⁰⁰ Мицков, *Яростно мълчание*, стихове 1 – 7, с. 65.

¹⁰¹ Мицков, *Господи, къде да ида да умра*, с. 73.

¹⁰² Мицков, *Най-хубавите мигове*, с. 29.

¹⁰³ Мицков, *Яростно мълчание*, с. 15.

изненадващо „отравя въздуха и вдъхва ужас“ (стих 2), а в „Три уши“¹⁰⁴ „зеленото на борове / по „Козяка“ блести измито след дъжда / и контрастира на скалите и лазура“ (стихове 4–6) и е съзерцавано отвисоко и отдалеко, както отдалеко е съзерцавано и в „Тишина“¹⁰⁵, където цвят и тишина са изразителни за (мета)физичната представа на съзерцаващия за околния свят: „Над борове светлината спря, / превърна се във странна тишина, / преобрази се цялата гора, / върхът със облаците посиня“ (стихове 1–4).

В „Блудният син“¹⁰⁶ дървото бор се явява като потръпваща във вода сянка – „Внезапен писък на речна птица / по сипея на въздуха се срина във водата, / потръпна сянката на бор във нея“, стихове 1–3 – и като контрапункт на Аза – „блуден и безприютен син, / изкоренен като дърво / далеч от своя бащин дом“ (стихове 8–10).

В „Платото между „Ушите“ и „Алеко“¹⁰⁷ *alter ego* на борове са елхите – „О, бяла прерия... / Снегът е светкащи кристали / и борове – коледни елхи.“ (стихове 1–3) – Азът и вятърът са „публика“ (стих 7) и „екзалтирана“, душата на лирическия герой „се капсулира със безкрая“ (стихове 11–12) наред равнина, ненакърнена от „следи човешки“ (стих 8). Субектът е попаднал в *капсулата на безкрая* – рядко по хубост, автохтонно възприятие на представата за *da-sein*, за *hic at nunc*.

Ела

Към вече споменатото стихотворение „На една ела, израснала самотна под горски дом „Брезовица“, ще добавим и стиховете на „Последна пролет“, също цитирани в изследването¹⁰⁸, в което елите са под опека на „закрилница гора“, но са и „вечни и огромни“ – присъствие самостоятелно и внушително, митологично в представата на Аза. В „Глухари“, от април 1959 г.¹⁰⁹ „дъх на смола се носи от елите / и въздухът ме гали с топъл дъх“ (стихове 7–8).

„Полетът на въображението трябва да се съпътства от точни детайли“, уверява Езра Паунд, „само в този случай на поета може да се

¹⁰⁴ *Ibid*, с. 53.

¹⁰⁵ Мицков, *Отчаян пешеходец*, с. 90.

¹⁰⁶ Мицков, *Стихотворения*, с. 36.

¹⁰⁷ *Ibid*, с. 43.

¹⁰⁸ Вж. тук, съответно с. 14 и с. 9.

¹⁰⁹ Мицков, *Най-хубавите мигове*, с. 19.

повярва¹¹⁰. Макар елата да е (само) компонент от горското цяло, присъствието ѝ е неотменно и без нея, без нейното изображение на сетивно ниво в цитираните стихове горската синестезия би била по-малко плътна, по-бедна, непълноценна.

Вместо заключение

„Аз тача поетите, които пишат без преднамереност“, споделя в критическите си размисли Атанас Далчев, с когото Георги Мицков е бил близък приятел и на когото е посветил две прекрасни стихотворения („Усмивката на Далчев“ и „Спомен за Атанас Далчев“¹¹¹). Тази Далчева мисъл, със смисъл по-дълбинен от привидното¹¹², важи с пълна сила за поета Мицков: неговата поезия е тъкмо не-преднамерена, неволна, но и е подплатена с литературна култура, за която стиховете са естествен израз. Римата следва размисъла, не обратното. Стихове стихийни – някои, други – търпеливо съзерцателни, трети – извечно мъдри, сякаш винаги са били „там“, в недрата на планината-убежище, в горските покои на поезията. В гората. В тези стихове между лирическият герой и гората – природен елемент *par excellence* в Мицковата поезия, цари онтологично срастване на същности, които се осмислят една друга¹¹³.

¹¹⁰ Паунд, Е. Този млад човек умее да пише стихове!, пр. от англ. О. Стамболиев, *Литературен клуб*: <https://litclub.bg/library/prev/pound/eliot.html> (последна проверка 14.12.2024).

¹¹¹ Мицков, Г. *Отчаян пешеходец*., с. 89, 91.

¹¹² „Естествено, човек, който владее римариума може да пише всеки ден по едно стихотворение. Но това са неща, извършени по волеви път. Поезията има качеството да бъде неволна. [...] Аз тача поетите, които пишат без преднамереност. Тук количеството стихотворения нищо не значи. Лермонтов има четиридесет лирически произведения – толкова са. И по-малко от четиридесет Дебелянов. Но те пък имат качеството сами да представляват литературна култура.“ Далчев, А. *Събрано*. – София: Милениум, 2020, с. 96 – 97, на с. 97.

¹¹³ „Литературният пейзаж също е резултат от асимилация (за която е трудно да се каже дали на мястото от аза или обратното), зад която се крие тясната връзка на човека и неговата среда“ (Серафимова, *Пространството в литературата*, с. 47). Вж. стихотворението „Балада за горския скитник“, в *Отчаян пешеходец*, с. 99.

Горският пазач

Аз виждам често издълбани имена
по дънерите на брези и буки,
по горските заслони и беседки,
дори по недостъпните скали,
безмълвни библиотеки
и сродници на вечността.
Не ви се сърдя за тези нарушения,
любители на майката природа,
но в тия издълбани имена
аз виждам колко много
човекът е измъчен
и жаден за безсмъртие¹¹⁴.

Балада за горския скитник

В далечното белееше мъгла,
трептеше пуста в здрача равнината
със сгушени и стихнали села
и дим се виеше към небесата.

Пристигаше спокойна вечерта.
На запад облаците бяха ниско
и поплак от прелитащи ята
снижи небето и ми стана близко.

Душата ми, блуждаеща тъга,
се носеше където мен ме няма,
дори в мига където съм сега,
аз съм една оптическа измама.
И като блуден син на този връх
без някой някъде да ме очаква,
единствен вятърът със своя дъх
и като мене без да се оплаква –
като пророка плачехме сами¹¹⁵.

Присъствието на гората в тези стихове е втъкано в плътта на самия Аз. И без да бъде споменавана поименно, а почетена в заглавието, въобразената реална гора на Георги Мицков живее в човешката му същност.

БИБЛИОГРАФИЯ

Башлар, Г. *Поетика на мечтанието* [Bachelard, G., *Poetika na mechtanieto*]. София, Аргес, 1994.

Башлар, Г. *Поетика на пространството* [Bachelard, G. *Poetika na prostranstvoto*]. София, Народна култура, 1988.

Дубарова, П. „Вечер мигат с ресници“, В: *Лястовица* [Dubarova, P. *Vecher migat s resnitsi*, In: *Lyastovitsa*]: <https://chitanka.info/text/5997-v-gorata>

Далчев, А. *Фрагменти. Мисли и впечатления*. Том 2 [Dalchev, A. *Fragmenti. Misli i vpechatlenia*. Том 2]. София, З. Стоянов, 2004.

¹¹⁴ Мицков, *Отчаян пешеходец*, с. 45.

¹¹⁵ *Ibid.*, с. 99.

- Далчев, А. *Събрано* [Dalchev, A. *Sabrano*]. София, Милениум, 2020
- Игов, С. Българската литература. XX век [Igov, S. *Bulgarskata literatura. XX vek*], *LiterNet* 17.01.2000, № 1 (2): <https://litenet.bg/publish/sigov/bgliter.htm> (посл. проверка 7.12.2024).
- Коралова, Е. Витоша като културно убежище, В: Мицков, Г. *Отчаян пешеходец* [Koralova, E. Vitosha kato kulturno ubezhishte, V: Mitskov, G. *Otchayan peshehodetso*]. София, П & П Славейкови, с. 133.
- Леопарди, Дж. *Мисли* [Leopardi, G. *Misli*]. София, Градев, 2009
- Мицков, Г. *Най-хубавите мигове* [Mitskov, G. *Nay-hubavite migove*]. София, ИК Прозорец, 1996.
- Мицков, Г. *Стихотворения* [Mitskov, G. *Stihotvoreniya*]. София, Карина М, [1996].
- Мицков, Г. *Господи, къде да ида да умра* [Mitskov, G. *Gospodi, kade da ida da umra*]. София, Аб Издателско ателие, 1999.
- Мицков, Г. *Яростно мълчание. Лична антология* [Mitskov, G. *Yarostno malchanie. Lichna antologiya*]. София, Прозорец, 1993.
- Мицков, Г. *Отчаян пешеходец. Авторова и преводаческа антология* [Mitskov, G. *Otchayan peshehodetso. Avtorova i prevodacheska antologiya*]. София, П. & П. Славейкови, 2002.
- Паунд, Е. Този млад човек умее да пише стихове!, прев. О. Стамболиев [Pound, E. *Tozi mlad chovek umee da pishe stihove!*, prev. O. Stanboliev]. *Литературен клуб*: <https://litclub.bg/library/prev/pound/eliot.html>
- Ралин, Р. Отшелник в голямата поезия, В: *Отчаян пешеходец. Авторова и преводаческа антология*, съст. Е. Коралова-Стоева, Г. Тодоров [Ralin, R. *Otshelnik v golyamata poeziya*, In: *Otchayan peshehodetso. Avtorova i prevodacheska antologiya*, sast. E. Koralova-Stoeva, G. Todorov]. София, Петко & Пенчо Славейкови, 2002.
- Серафимова, М. *Пространството в литературата. Ролята на местата и конструирането на смисъла* [Serafimova, M. *Prostranstvoto v literaturata. Rolia na mestata i konstruiraneto na smisala*]. Велико Търново, Фабер, 2018.
- Чолакова, Ж. Хилозоизъм и романтически пейзаж, В: *Пространствата на словото*. Юбилеен сборник в чест на проф. дфн Светлозар Игов, том 2. Съст. К. Протохристова, Елка Трайкова, Александър Йорданов и др. [Cholakova, J. *Hiloizam i romanticheski peyzazh*, In: *Prostranstvoto na slovoto*. Yubileen sbornik v chest na prof.dfn. Svetlozar Igov, tom 2. Sast. Kleo Protohristova, Elka Traykova, Alexander Yordanov i dr.]. София, ИЦ „Боян Пенев“, 2012.
- Montale, E. *Sulla poesia*, a cura di I. Campeggiani, Milano, Mondadori, 2023.

ДА СЕ ИЗГУБИШ И НАМЕРИШ ВЪВ ВЪОБРАЗЕНАТА
ГОРА. РОМАНЪТ „БОРОВИТЕ ОСТРОВИ“
ОТ МАРИОН ПОШМАН

Виолета Вичева

Институт за литература – Българска академия на науките

TO LOOSE AND FIND YOURSELF IN
THE IMAGINED FOREST. “THE PINE ISLANDS”
BY MARION POSCHMANN

Violeta Vicheva

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Резюме: Предложеният прочит на романа „Боровите острови“ от Марион Пошман е подчинен на схващането, че литературата съдържа специфично познание за настоящето, недостъпно за хуманитарните науки. Настоящата статия се стреми да формулира това познание до степеня, в която е възможно чрез не-художествени средства. Понятието „въобразена гора“ е разбрано като метафора за състоянието на човека в съвременността и функционира като интерпретативен ключ към произведението. Гората съответства на непроницаемостта и заплашителността на съвременния глобален свят, а въобразяването е представено като субективна стратегия за ориентиране в него.

Ключови думи: художествена литература, хуманитаристика, метафора, диагнози за настоящето

Abstract: The proposed reading of the novel “The Pine Islands” by Marion Poschmann is based on the notion that literature contains a specific kind of knowledge about the present, which is inaccessible to the humanities. This article aims to formulate that knowledge to the extent possible through non-fictional means. The concept of the “imagined forest” is understood as a metaphor for the human condition in contemporary times and functions as an interpretative key to the work. The forest corresponds to the impenetrability and ominousness of the global world, while imagination is presented as a subjective strategy for navigating it.

Keywords: Fiction, Humanities, Metaphor, Diagnoses of the Present

Живеем в лека модерност (Зигмунт Бауман), в рисково общество (Улрих Бек), в условия на необозримост (Юрген Хабермас), в широко настояще (Ханс Улрих Гумбрехт), в ускорено време (Хартмут Роза), пред хоризонта на празно бъдеще (Маркус Квент). Заедно тези диагнози и теориите, които ги обосновават – наред с други – подреждат многофасетна картина на настоящата епоха. Те са източник на знание за тенденциите и политиките, движили и движещи Западното общество в последните петдесет до сто години. Предимно дескриптивни, те обаче не са в състояние да разсеят несигурността относно бъдещето, която, парадоксално, голяма част от тях посочват като основна характеристика на съвременността ни. Ако приемем, че бъдещето функционира като „фиктивна точка за наблюдение на настоящето“¹², можем да тълкуваме неяснотата, в която е обгърнато, преди всичко като знак за непрогледността на днешния ден. Това ме кара да мисля за поетологическата програма на австрийската писателка Марлене Стрерувиц, според която литературата представлява „изследване на настоящето“, а който чете литература, лишавайки се от „канонично-линейния поглед“, т. е. без да попада под влиянието на конвенционални, предубедени прочити, е в състояние да прозира механизмите на актуалното време почти в синхрон (и по този начин получава възможност да повлиява бъдещето)³.

В предложената на следващите страници интерпретация на романа „Боровите острови“ от германската писателка Марион Пошман ще се опитам да следвам този амбициозен подход – да изследвам настоящето чрез литература, като се интересувам от ситуацията на индивида, конфронтиран с предизвикателствата на това време. Що се отнася до „погледа“, научната интуиция на съставителите на този сборник, отвела ги до понятието „въобразена гора“, ме улесни да открия продуктивна перспектива към творбата. „Въобразената гора“ като метафора за актуалното човешко състояние е отправна точка за настоящия анализ на произведението.

Исак Паси определя метафората като:

¹ Th. Etzemüller, *Gegenwartsdiagnose heißt: etwas als etwas sichtbar machen, In: Gegenwartsdiagnosen. Kulturelle Formen gesellschaftlicher Selbstproblematierung in der Moderne*. Ed. Alkemeyer, Th. Bielefeld: transcript, 2019, s. 106.

² Всички цитати са в мой превод от немски език (Б.а.).

³ M. Streeruwitz, *Das Wundersame in der Unwirtlichkeit. Neue Vorlesungen*. Berlin, S. Fischer, 2017, s. 106.

средство за опознаване на непознатото, но не по пътя на адекватните понятия, а на приблизителните и приближаващите се образи, които обаче понякога могат да се окажат по-кратък и по-бърз път към познанието и опознаването⁴.

По какъв път образът на въобразената гора ни приближава до познание за настоящето?

В глобалния свят без граници защитите на отделния индивид също стават пропускливи⁵. Той е изложен на прекомерен поток от информация, стимули, изкушения и изисквания да бъде едновременно адаптивен и оригинален, за да постига успех. За да не бъде отхвърлен от системата, е принуден да функционира все по-ефективно, на все по-висока скорост.

Съвременните развити страни изискват от гражданите си да поддържат висока степен на концентрация, организация, планиране, за да изпълняват успешно различни видове дейности. Тези изисквания постоянно нарастват с увеличаването на комплексността, специализираността и продуктивността на обществата⁶.

През 80-те години на миналия век Юрген Хабермас нарича това развитие към усложняване на социалните механизми Нова необозримост – време с изчерпан утопичен потенциал, време, в което „абсолютната безидейност относно бъдещето заема мястото на всякакви опити да се открие ориентир“ и в което политиките и интелектуалците са безсилни да предвидят развитието на обществото⁷. За индивида това означава чувство на тревога и изгубеност – според Световната здравна организация най-честите психически разстройства в XXI век са тревожност, депресия и биполарно разстройство, характеризирани се съответно с извънредна тревога и свързани с нея поведенчески

⁴ И. Паси, *Метафората*. София, Наука и изкуство, 1988, с. 90.

⁵ M. Auge, *Die illusorische Gemeinschaft*. Berlin, Matthes & Seitz, 2015 (Transl. Till Bardoux), s. 5, 11.

⁶ R. Lewis, The Real Reason Everyone Seems to Have ADHD These Days, *Psychology Today*: <https://www.psychologytoday.com/intl/blog/finding-purpose/202208/the-real-reason-everyone-seems-to-have-adhd-these-days>

⁷ J. Habermas, Die Neue Unübersichtlichkeit. Die Krise des Wohlfahrtsstaates und die Erschöpfung utopischer Energien, *Merkur*, 1985, № 431, s. 2 (1-14).

нарушения, чувство на вина или ниска самооценка, безнадеждност за бъдещето, мисли за смърт и самоубийство⁸.

Тъкмо комплексността, необозримостта и непредвидимостта на заобикалящия ни свят заедно с безпокойството и объркаността, породени от тях, са онова, което сближава усещането да живееш днес, с усещането да попаднеш наскоро в гора: „Няма нужда да си живял дълго в гората, за да познаваш леко плашещото чувство, че си се „потопил“ в свят без граници. Когато не знаеш накъде отиваш, скоро вече не знаеш и къде се намиращ“⁹, така Гастон Башлар описва гората в своята „Поетика на пространството“.

Въобразяването, от друга страна, представлява адекватно метафорично съответствие на индивидуализацията на обществото. Въображението е кулминация на неповторимостта (и самотността) на всеки отделен човек – всеки живее в индивидуалната си въобразена гора и носи сам отговорност за себе си, задачата да се ориентира не може да бъде решена съвместно с друг. Според невробиологията въобразяването е ключова функция на мозъка, благодарение на която възприемаме сетивни образи в цялост¹⁰. Аналогично може да приемем, че способността да си въобразяваме, ни позволява изобщо да мислим света, в който живеем. Начинът, по който преживяваме съществуването си в този свят, зависи до голяма степен от това дали актът на въобразяване е осъзнат, или въобразеното е внушено от страховете и тревогите ни. Към тази идея ще се върна отново по-нататък.

Литературата обаче е нещо повече от просто онагледяване на научни теории и потвърждаване на диагнози, а и въздействието на литературната творба надхвърля сбора от стилите и сюжетните ѝ характеристики. Ако при метафората, както посочва Паси, е отличителна „нагледността, едва ли не зримостта, пластичността [...], намираща адекватен израз в естетическото съпреживяване на възприемателя“¹¹,

⁸ Mental Disorders – World Health Organization: <https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/mental-disorders> Избрани са характерни симптоми, посочени от СЗО, но и едновременно такива, които биха могли да бъдат свързани с поведението на героя от интерпретирания роман. Б.а.

⁹ G. Bachelard, *Poetik des Raumes*. München: Karl Hansen Verlag, 1960 (Transl. Kurt Leonhard), s. 215.

¹⁰ P. Gärdenfors, How the Brain Fills in the Blanks, *Psychology Today*: <https://www.psychologytoday.com/intl/blog/what-is-a-human/202312/how-the-brain-fills-in-the-blanks>

¹¹ Паси, *Метафората*, с. 15.

интензитетът на въздействие при литературата е от друг порядък, тя е самото преживяване – „медиум на познанието е тялото на читателя“¹². Чрез „призоваващата магия на думите [литературата] предизвиква ефект, който говори на чувствителността“¹³.

Изложеният тук прочит на романа е организиран около идеята, че в настоящето човекът живее все едно се лута във въобразена гора, и – без да забравя ограниченията си на нехудожествен текст – опитва да експлицира специфичното познание на творбата относно това човешко състояние гора.

Романът „Боровите острови“ ни въвежда във въобразената гора на Гилберт Силвестър („silva“ на латински означава „гора“), хоноруван преподавател по история на културата, на когото е липсвала „известна съобразителност в поведението, което е единственото полезно умение, що се отнася до кариерните въпроси“, за да получи щатно професорско място като свои далеч „по-некомпетентни“ колеги. Вместо това разчита на външно проектно финансиране, като по този начин се озовава зает с „малоумни“ изследвания, „натрапени му от хора, които презира до дъното на душата си“, докато „другите са се устроили уютно със собствени жилища, семейства, начин на живот“¹⁴. Тези детайли са достатъчни, за да се очертае образът на мъж, огорчен поради неспособността си да се впише в дефиницията за успех на определена социална среда, прикриващ липсата на самоувереност с надменност.

Срещаме Силвестър в момент от живота му, в който се опитва да заяви себе си, но по налудничав и нелеп начин. След кошмарен сън, в който съпругата му му изневерява, той е убеден, че това се случва и наяве. Макар че Матилда отрича, Гилберт, обиден и гневен, без да се замисля, се озовава на борда на самолет за Япония. На гарата в Токио среща малодушния студент Йоза Тамагочи, който – от страх заради приближаващите изпити – се готви да се самоубие, като скочи пред следващия влак. Гилберт успява да го разубеди под претекст, че ще му помогне да намерят по-достойно място за тази цел. В крайна сметка двамата тръгват по следите на класическия японски поет Башо по пътя към Мацушима, градче в залива на Боровите острови. Гилберт стига дотам сам.

¹² Th. Alkemeyer, *Literatur als Ethnographie: Repräsentation und Präsenz der stummen Macht symbolischer Gewalt*, In: *Zeitschrift für Qualitative Forschung*, 2007, №1, s. 26.

¹³ P. Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Berlin, Suhrkamp, 1999, s. 66.

¹⁴ M. Poschmann, *Die Kieferninseln*. Berlin, Suhrkamp, 2017, s. 9.

Въобразяването е основен импулс за действията на персонажа, както и главен двигател на сюжетното развитие. Гилберт е обсебен от съня, който с напредването на деня не избледнява. „Напротив, впечатлението от нощта беше ставало все по-силно, по-убедително. Недвусмислено предупреждение на подсъзнанието към него, наивния, нищо неподозиращ Аз“¹⁵. Невротичното, импулсивно поведение на героя – „След това не помнеше вече дали ѝ е крещял (вероятно), дали я е ударил (евентуално), или наплюл (така де), възможно беше при възбуденото говорене да са хвъркнали капчици слюнка [...]“¹⁶ – както и неговата ниска самооценка насочват към предположението, че сънят му е по-скоро плод на болезнена несигурност, отколкото провидение: „Винаги се беше страхувал, че е твърде скучен за Матилда [...] не можеше в дългосрочен план да ѝ предложи много, не и разнообразен социален живот, интелектуално предизвикателство, дълбочина на характера [...]“¹⁷. Тук въобразяването е израз на чувство за малоценност и страх от отхвърляне и прераства в непробиваема самозаблуда. Тъкмо когато е убеден, че най-после е прозрял някаква истина, Гилберт започва да се чувства дори по-объркан и изгубен: „всичко му се виждаше неясно, като обгърнато в дебела мъгла, само дето тази мъгла тегнеше над него и трябваше да ѝ противостои с всички сили, за да не го смаже“¹⁸.

Отново акт на въобразяване го подтиква да поеме на своеобразното поклонническо пътешествие: „Гилберт си представи пълната луна над Боровите острови“¹⁹. От летището той си купува в превод пътеписа „По тясна пътека навътре“²⁰ на прочутия автор на хайку от XVII век Мацуо Башо. Башо поема към „дивия, опасен“ японски Север, за да „загърби всичко светско [...] да се отвърне от обществото, за да придобие свеж поглед към света, [...] копнее за луната над Мацушима“. Гилберт Силвестър е фасциниран от аскетизма на великия творец и съзира голяма прилика между себе си и него: „В крайна сметка неговото положение беше почти същото, беше оставил всичко зад себе си,

¹⁵ *Ibid.*, p. 6.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, s. 8.

¹⁸ *Ibid.*, s. 12.

¹⁹ *Ibid.*, s. 27.

²⁰ В превод на български от Братислав Иванов: *По пътеките на Севера*. София, Изток-Запад, 2020. В романа Гилберт Силвестър обяснява във фиктивно писмо до съпругата си, че японската дума за север може да означава и „вътрешният пейзаж на човешкото съзнание“, с. 58. Б.а.

рязко се беше оттеглил, беше се отдалечил възможно най-много от светското си съществуване²¹. Гилберт се въобразява в образа на Башо, в представите си се превръща в странстващ отшелник (не избягал в истеричен пристъп на хиляди километри от дома си, в страна, която никога преди това не е искал да посети, само заради накърнената си от един сън гордост). Дори започва да пише хайку.

И точно като Башо взима по пътя със себе си и по-млад придружител – Йоза Тамагочи. В характеристиките на този персонаж мотивът за въобразяването е най-силно концентриран. Всички реплики на Йоза, и без това малко, са преразказани. Неведнъж в текста се появява намек за неговата безплътност (напомня борова сянка²²; не се поти въпреки лятната жегата²³) или безжизненост (седи като камък²⁴). Йоза е проекция на слабостите и самооценката на главния герой – „недисциплиниран дух, оставил се да бъде надвит и подтикнат от объркани чувства към ирационални и безсмислени действия“²⁵, „Йоза е свърхчувствителен, напълно егоцентричен и безкрайно разглезен“²⁶. Тъй като Гилберт е нестабилен, като защитен механизъм се дистанцира от ненадеждната страна на вътрешния си Аз и я обективизира в лицето на придружител, за когото носи отговорност. Силният ангажимент към съдбата на младежа от страна на Силвестър някак не съответства на изградения до този момент образ на героя и е още един аргумент в посока на това, че той всъщност си въобразява придружител в инстинктивен опит да спаси себе си. Неслучайно Йоза се появява в романа, готвещ се да се самоубие, точно когато Гилберт се е озовал на гарата без ясна цел, в тежко емоционално състояние и копнее да е „възможно най-далеч“²⁷. Моментът, в който младият японец внезапно и необяснимо изчезва, също е показателен. Това е точката, в която Гилберт символично се отказва от мисълта да сложи край на живота си, решавайки по пътя си да пропуснат вулкана Михара, притегателна дестинация за много самоубийци. Не на последно място, фамилното име Тамагочи също подсказва, че Йоза е плод на въображение, фикция във фикцията.

²¹ *Ibid.*, s. 26.

²² *Ibid.*, s. 76.

²³ *Ibid.*, s. 101.

²⁴ *Ibid.*, s. 90.

²⁵ *Ibid.*, s. 62.

²⁶ *Ibid.*, s. 39.

²⁷ *Ibid.*, s. 20.

Той обаче остава в ума на Гилберт – като видение, като сън, но този път разпознати като такива. Когато стига в Мацушима, модерният аскет дори съчинява хайку от името на своя доскорошен придружител. С изминаването на пътя той постепенно и с колебания започва да идва на себе си, да възвръща бавно способността си да различава въобразеното от действителното.

„Гората е състояние на духа“, пише още Башлар²⁸. Като в гора Гилберт Силвестър е изгубен и се опитва да се ориентира. Описаното дотук цели да покаже, че гората присъства в романа символично чрез безизходицата, заблудата и объркаността на главния персонаж. Към това може да се добавят и други метафорични гори, „израснали“ сред урбанистичния пейзаж (гъмжащата тълпа по натоварените улици на Токио²⁹, високите бетонни блокове на предградието Такашимадайра³⁰, огромният брой пропуснати обаждания на телефона на Гилберт: „25 000 пропуснати обаждания – 25 000 борови иглички“³¹) напомнящи за всеприсъстващата несигурност и неизвестност, за доминацията на непрозирните, необозрими механизми на глобалния свят над отделния човек в епохата на късната модерност, или каквото друго название на настоящето изберем да приемем.

Буквалното присъствие на гората в произведението прави това усещане за надмощие на обстоятелствата над индивида още по-осезаемо:

Гората разтвори черните си криле, уви се около тях, с въздишка ги заобгръща все по-плътно. [...] Внушителна растителност ги обви във влагата си, в респектиращото си шумолене, заобиколи ги със свистене и шепот, със землист дъх³².

Ключова сцена в романа е преживяването в Гората на самоубийците. Йоза, въобразеният двойник, настоява да посетят това място, за което е прочел в своя Пътеводител на самоубийците. Толкова много хора отиват във въпросната гора, за да отнемат живота си, че се налага периодично работници да я почистват от труповете. Гилберт, „обзет от странен гняв“, решително игнорира предупредителните табели

²⁸ Bachelard, *Poetik des Raumes*, s. 217.

²⁹ Poschmann, *Die Kieferninseln*, s. 16.

³⁰ *Ibid.*, s. 34.

³¹ *Ibid.*, s. 29.

³² *Ibid.*, s. 43.

към посетителите „да не се отклоняват от маркираните пътеки при никакви обстоятелства, защото в противен случай няма да успеят да излязат от гората“³³. Той (си е въобразил, че) се нуждае именно от това – да напусне коловоза на посредственото живеене, който досега не го е направлявал, а единствено ограничавал. Когато навлиза(т) навътре в гората, където пътеката изчезва, гневът на Гилберт отстъпва място на внезапно настъпило спокойствие: „[...] гора, която сега му се струваше необикновено красива и величествена, много тиха, леко мъглива и в изключително благотворно зелено“³⁴. Съвсем скоро обаче започва да се чувства обграден от „липса на зрелищност, от обикновеност, конвенционалност“³⁵. Изглежда, че дори да преодолее принудата на социалните норми (ограничителните ленти, маркировката), не знае какво да прави със свободата си. Сякаш непрекъснатото спазване на правила го е лишило от спонтанността и креативността, необходими, за да изпитва наслада.

След като преминава през тези различни етапи на неуравновесеност – необясним гняв, неадекватно спокойствие и накрая безразличие, Гилберт все пак изпитва жизнеутвърждаващ импулс, своеобразно просветление. Необозримостта на гората пробужда желанието му да прогледне, и то тъкмо когато над него се разтваря „масивно, скриващо небето покривало, [...] нещо мащабно, непознаваемо в детайлите си, невъзможно да се проумее в целостта си, не-картина [...]“. В този момент героят усеща порив „да изследва в подробности борове, фрагменти от борове и цели борове, възможността и невъзможността за тяхното съществуване. Вълнува се, че е поел по този път“³⁶. Мотото на романа е цитат от Башо: „Ако искаш да разбереш нещо за боровете, иди при боровете“. Да отиде при боровете, за Гилберт става равнозначно на това да открие висш смисъл, да прозре истината за живота.

Виталният ентусиазъм обаче е ефимерен и се налага Силвестър да преодолее известни външни и вътрешни препятствия, за да потвърди решимостта си.

Първото е замръкването насред гъсталака. Тук страховитата мистичност на гората се явява в най-плътния си образ – „Нощ в гората [...] Непрестанен пукот, шумолене, нещо постоянно се движеше, гората

³³ *Ibid.*, s. 45.

³⁴ *Ibid.*, s. 46.

³⁵ *Ibid.*, s. 47.

³⁶ *Ibid.*, s. 48.

нервно се движеше около тях [...] Душите на самоубийците напускали телата и се превръщали в отъмстителни духове [...] Йоза вече чувал шепота им, гласовете им от всички посоки, звучали като сухи листа и не спирани да му говорят³⁷. Докато младежът трепери и стене неударимо, Гилберт прекарва нощта сравнително спокоен – страхът и ужасът са товар на плещите на спътника му. След известно време плачът утихва и остават само напрегнатите слух, зрение и въображение, на Гилберт не му остава друго освен „сам в тъмното [...] да чака духовете“ и да си „внушава“, че постепенно успява да различи „антрацитно сиви листа, открояващи се пред нощносиво небе“³⁸.

Следващото препятствие е самият Гилберт Силвестър. Неговата еснафска мнителност спрямо снимащите се със селфи стик туристи в Градината на императора в Сенджу, престореното му страхопочитание пред боровете, които почти веднага след като възхвалява, оприличава на пръчици за хранене, са твърде ангажирани с маловажното, за да са в съзвучие с „проекта за оттегляне“³⁹, на който се е посветил. Представата за собственото му нестабилно състояние е все още заключена в недостъпните за разума пластове на съзнанието – той върви по мост от „източените сенки на боровете, над пропаст, твърде дълбока, за да всява ужас, и само привидно запълнена с асфалт“, сред „плаващи сенки на борови иглички върху въображаемата площадка пред Императорския дворец, безплътни клони, стволоче, шишарки“⁴⁰. Тази флукуация между реално и въображаемо, между действителност и сън е характерна за целия роман и съответства както на моментното психическо състояние на героя, така и на житейската му безпътница изобщо. От въображаемата сенчеста гора отново го измъква Йоза, но този път той не е обективизация на слабостта, а на инстинкта за самосъхранение. Гилберт усеща, че „младежът се стяга и изправя вътрешно, сякаш копира маниера на боровете и сякаш, гледайки ги, се изпълва с нова енергия“⁴¹. Копнежът към луната над Боровите острови отново укрепва и те поемат натам.

Решеността на Гилберт да осъществи проекта си, става все по-непоколебима. След като двамата (или само единият) вече са посетили

³⁷ *Ibid.*, s. 52.

³⁸ *Ibid.*, s. 55.

³⁹ *Ibid.*, s. 48.

⁴⁰ *Ibid.*, s. 75.

⁴¹ *Ibid.*, s. 76.

няколко от местата по пътя на Башо, той въпреки първоначалното си обещание и мълчаливия протест на студента решава да пропуснат вулкана Михара, предпочитана цел за решилите да отнемат живота си. Тъкмо тогава Йоза изчезва. Отново се случва на гара – Гилберт слиза от влака с „желанието, стигнал толкова далеч, да открие нещо, което веднъж завинаги да му отвори очите за природата на нещата“⁴². Той „усеща“ Йоза плътно зад гърба си, но когато се обръща, него го няма. Това е знак, че Гилберт няма повече нужда от външно тяло, чрез което да държи на дистанция всички свои обезпокоителни мисли и качества. Той продължава към Мацушима сам – задачата да се ориентира във въобразената гора, не може да бъде решена съвместно с друг.

След нощта в Гората на самоубийците освен желанието да се отдръпне в съзерцание, в него е започнал бавно да се развива и друг (не-рефлектиран) процес – вътрешното помиряване с Матилда. Спомня си за широколистните гори на Пенсилвания, из които тя преди години е настояла да обикалят с надеждата да се полюбуват на есенното обагряне на листата. Така и не са успели да се озоват в точното време на точното място, прекарали са дните в раздразнение и спорове, накрая Матилда се е завърнала в Германия, а той е останал да довърши програмата на академичния си престой. Градината на къщата, в която е отседнал, пламва в червено в деня след заминаването на Матилда: „Беше твърде късно, не можеше да поправи нещата, беше останал сам“⁴³.

На сутринта след връщането в този спомен Гилберт се чувства като „падащо листо“, а „главата му е пълна с шума“⁴⁴. Вероятно в опит да се противопостави на зараждащото се усещане, че съпругата му му липсва, на прокрадващата се мисъл, че може би също носи отговорност за отношенията им, той се опитва да я изтласка от ума си – настоява с Йоза да определят акценти в плана си, като се съсредоточат само върху боровете („Матилда не [е] голяма почитателка на иглолистните дървета“⁴⁵), а на широколистните дървета по пътя си не обръщат специално внимание (въпреки че според легендата Башо е прекарал месеци под една върба).

Широколистните гори за Гилберт са символ на изменчивостта. Непостоянството и неуловимостта на техните феномени го смущават:

⁴² *Ibid.*, s. 92.

⁴³ *Ibid.*, s. 57.

⁴⁴ *Ibid.*, s. 83.

⁴⁵ *Ibid.*, s. 123.

„Обагрянето на листата е чисто настояще, непредсказуемо е, трудно се планира, още по-малко отрано“. Веднага след това обаче в мислите му проличава меланхолия, в чиято светлина решението за оттегляне започва да изглежда не толкова като израз на обида, колкото като знак, че съжалява за пропуснатата някога възможност: „Който иска да види червените корони на дърветата, трябва да се отърси от всичко, да остави всичко зад гърба си и да тръгне“⁴⁶. Сега, години по-късно, Гилберт е тръгнал.

В Мацушима обаче той не преживява момент на откровение, не му се разкрива, както се е надявал „природата на нещата“⁴⁷. Панорамната гледка към островите му се струва „банална“⁴⁸, започва да усеща силата, която го е водела, и досега е мислил за „импулс, за мотор“, като „принуда“⁴⁹. Не знае дали е „разочарован“⁵⁰, не знае „към какво да насочи вниманието си“. „Можеше ли да ги види, боровете, красотата им, контурите им, в детайли, в цялост?“⁵¹. На свечеряване уморен се обляга на едно дърво с гледка към архипелага на Боровите острови и едва тогава – в полусън – проумява: „Това. Това е. Най-накрая. Черни мехури, които се носят. Пукат се“⁵². Боровете, символ на „устойчивостта, сериозността и строгостта“⁵³, се явяват безтегловни и нетрайни върху екрана на затворените клепахи. Черни върху чернотата на нощта и океана, те означават липса – на смисъл, на изход, на истина. Сивотата на фона на сивота, която по-рано е пробудила желанието му да изследва (вж. бел. 32), не е придобила по-ясни контури, а напротив. Сцената е лишена от епифанична тържественост, Гилберт не се увлича в обичайните си претенциозни наблюдения и тълкувания, а изтощен поема към хотела си. По хълма, който трябва да изкачи,

пронизващото мозъка цвѣрчене на цикадите го обвив[а] като в пашкул, преплетени като гнездо звуци, оглушително кълбо от сухи клони [...] се търкал[я] нагоре с всяка негова крачка, неизменно, в противоречие с гравитацията и разума⁵⁴.

⁴⁶ *Ibid.*, s. 56.

⁴⁷ *Ibid.*, s. 92.

⁴⁸ *Ibid.*, s. 116.

⁴⁹ *Ibid.*, s. 110.

⁵⁰ *Ibid.*, s. 116.

⁵¹ *Ibid.*, s. 119.

⁵² *Ibid.*, s. 120.

⁵³ *Ibid.*, s. 108.

⁵⁴ *Ibid.*, s. 121.

Синестетичността на този образ съответства на дезориентацията и изгубеността на героя, хаосът обаче не е само вътре в него, изглежда и светът изобщо функционира в противоречие с рационалността и дори с физичните закони – според непроницаеми принципи, върху които субектът няма контрол, но които са неизбежни.

Завърнал се в хотела, в който е единствен гост, Гилберт трескаво включва всеки възможен електрически уред „сякаш чувството на ужасяваща изоставеност можеше да се смекчи“⁵⁵. Потокът на съзнанието му регистрира това чувство, без той да се поддаде на склонността си да анализира. Докато психическата му нестабилност е „бъбрива“ в моменти на неподправена емоционалност и истинско задълбочаване в себе си, читателят няма достъп до мислите на героя. Едва след като той се е поуспокоил, погледал е телевизия – прогнозата за времето и отбелязването на местата, където листата на дърветата вече са есенни, феномен, на който в Япония също както в САЩ обръщат внимание – текстът отново разкрива вътрешния пейзаж на Гилберт:

Видя пред себе си широколистно дърво, което като в кошмар се беше обагрило за една нощ цялото в червено. После листата му бяха окапали и сега дървото стоеше голо. Без той да се е насладил на алената окраска, на пламъците, на играта на цветовете. Без да е могъл да проследи как листата се откъсват едно по едно [...] ⁵⁶.

Гилберт най-после е получил проблясък – като е избягал толкова далеч, е рискувал да загуби онова, за което всъщност го е грижа. На финала на романа той е останал в тишината и тъмнината на хотелската си стая. По лицето му пробягват сенки на дървета – „Гора на изгубените [...]“. Насред тази гора на изгубените, в която се намира, където и да се намира, Гилберт взема решение: „Ще ѝ се обади [...], Матилда, скъпа, ще каже. Да се срещнем в Токио [...] всичко е толкова просто, ела при мен в Япония. Листата започват да се обагрят“⁵⁷.

Твърде силно би било да се твърди, че Гилберт Силвестър преживява някакво духовно пробуждане. Напротив, романът може дори да се тълкува като пародия на сюжета за западния човек, прогледнал

⁵⁵ *Ibid.*, s. 121.

⁵⁶ *Ibid.*, s. 122.

⁵⁷ *Ibid.*, s. 123.

за Истината, благодарение на източната философия. Размишленията му върху „източноазиатската възвишена дълбочина“⁵⁸, „пътуването навътре“⁵⁹, „японското влечение към тъмнината“⁶⁰ са формулирани като въображаеми писма към Матилда и звучат по-скоро като някоя от лекциите, които преподавателят по културна история би изнесъл пред своите студенти. Неслучайно на финала той е в хотела си „в западен стил“⁶¹ – върнал се е там, откъдето е тръгнал. Независимо дали следва маркировката, или се отклонява, не може да излезе от гората, която е едновременно безплътна – вътре в него, и реална – навсякъде около него, но не само в буквалното си проявление, а като символ на хаос и необозримост. Основният образ в романа – Боровите острови – е всъщност красноречива метафора за тази безизходност. Те представляват множество малки гори в морето. Не съществува изход от тях, не и ако той е търсен конвенционално чрез опит да се избяга отвъд границите им. За Гилберт решението се оказва семпло и в обсега на съвсем личното – във въобразяването на възможност за щастие. Така той успява да изпълни със съдържание празното бъдеще, макар и да не разкрива пред себе си твърде широк хоризонт, а с това отвоюва и перспектива към настоящето си. Тук е мястото да се върна към изразената по-рано в този текст идея, че въобразяването освен индуцирано от (заплашителната) среда може да бъде и съзнателно насочвано, като тъкмо в това е заложен потенциалът му за освобождаване (ориентиране в необозримостта) на Аз-а. Такова освобождаване не е радикално и окончателно (точно както и Гилберт навярно ще се губи пак в гората) и ще е необходимо да бъде постигано отново и отново, но полагащите усилия не могат да бъдат ограничени. Романът „Боровите острови“ изследва какво коства на субекта един такъв опит, настоящата интерпретация, като *не-художествен* текст, може само да кръжи около резултата и да го назовава косвено, претенцията за нещо повече би противоречала на разбирането за литература, залегнало в основата ѝ.

⁵⁸ *Ibid.*, s. 34.

⁵⁹ *Ibid.*, s. 57.

⁶⁰ *Ibid.*, s. 111.

⁶¹ *Ibid.*, s. 112.

БИБЛИОГРАФИЯ

Паси, И. *Метафората* [Pasi, I. *Metaforata*]. София, Наука и изкуство, 1988.

Alkemeyer, Th. Literatur als Ethnographie: Repräsentation und Präsenz der stummen Macht symbolischer Gewalt. In: *Zeitschrift für Qualitative Forschung*, 2007, № 1, s. 11 – 31.

Auge, M. *Die illusorische Gemeinschaft*. Berlin, Matthes & Seitz, 2015 (Transl. Till Bardoux).

Bachelard, G. *Poetik des Raumes*. München, Karl Hansen Verlag, 1960 (Transl. Kurt Leonhard).

Bourdieu, P. Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Berlin, Suhrkamp, 1999.

Etzemüller, Th. Gegenwartsdiagnose heißt: etwas als etwas sichtbar machen. In: *Gegenwartsdiagnosen. Kulturelle Formen gesellschaftlicher Selbstproblematierung in der Moderne*. Ed. Alkemeyer, Th. Bielefeld: transcript, 2019, s. 105 – 126.

Gärdenfors, P. How the Brain Fills in the Blanks, *Psychology Today*: <https://www.psychologytoday.com/intl/blog/what-is-a-human/202312/how-the-brain-fills-in-the-blanks>

Habermas, J. Die Neue Unübersichtlichkeit. Die Krise des Wohlfahrtsstaates und die Erschöpfung utopischer Energien, *Merkur*, 1985, № 431, s. 1 – 14.

Lewis, R. The Real Reason Everyone Seems to Have ADHD These Days, *Psychology Today*: <https://www.psychologytoday.com/intl/blog/finding-purpose/202208/the-real-reason-everyone-seems-to-have-adhd-these-days>

Mental Disorders – World Health Organization: <https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/mental-disorders>

Poschmann, M. *Die Kieferninseln*. Berlin, Suhrkamp, 2017.

Streeruwitz, M. *Das Wundersame in der Unwirtlichkeit. Neue Vorlesungen*. Berlin: S. Fischer, 2017.

БЪРНАМСКИЯТ ЛЕС И ПРЕОБРЪЩАНЕТО НА ПРИРОДНИЯ ЗАКОН В ТРАГЕДИЯТА „МАКБЕТ“ НА У. ШЕКСПИР

Божана Филипова

Институт за литература – Българска академия на науките

BIRNAM WOOD AND THE OVERTURN OF NATURAL LAW IN SHAKESPEARE'S "MACBETH"

Bozhana Filipova

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Резюме: Настоящият текст се опитва да покаже ролята на гората в трагедията „Макбет“ на Уилям Шекспир. Тезата е, че гората е не просто място на действието, декорация с второстепенна роля, а активна инстанция, която гарантира единството на природен, божествен и политически закон. Гората приижда едва в края, за да установи справедливостта, но още от самото начало се явява в текста ту през приказни персонажи, ту през животните, които ѝ принадлежат, ту през постоянни сравнения с горски зверове или с метеорологични промени. Бърнамският лес приижда според логиката на магията и метафората на метаморфозата, за да възстанови античното единство на политика, природа и етика и да възвърне природата към нейния обичаен ход, разрушен от индивидуалната амбиция на Макбет.

Ключови думи: гора, съдба, обрат, закон, природа

Abstract: The following text attempts to outline the role of the forest in Shakespeare's "Macbeth". We claim that the forest is not only a setting, a decorative background that plays a secondary role in the action, but an active subject that guarantees the harmony and union between natural, divine and political law. Birnam wood does not appear in the end of the tragedy to bring justice against the usurper but is present from the very beginning of the text through the fairy-tale figure of the witches, through the animals that belong to it, through constant comparisons of wild species or meteorological changes. Birnam Wood's presence comes to the front in end of the tragedy according to the logic of magic and the metaphor of metamorphosis, in order to reconstitute the ancient unity of politics, nature and ethics, which has been destroyed by Macbeth's individual ambition.

Keywords: Forest/Wood, Destiny, Turn, Law, Nature

Вълшебните и омагьосаните гори, както и горите, задвижени от неведома, извънмерна сила, са сред онези литературни топоси, които обичайно се приемат като продукт на творческото въображение на писателя, като фикционален конструкт без претенции за обективност. Това схващане за тях обаче се опровергава от съвременни научни изследвания, които показват, че горите действително мигрират, че се преместват в пространството, макар и не, както в литературата, изведнъж, за кратък времеви период, а за милиони години¹.

Бърнамската гора, която приижда към Макбет в едноименната трагедия на Уилям Шекспир, е, разбира се, най-напред „място на действието“. Доколкото се явява ключов образ в развръзката обаче, тя излиза функционално напред като символ на природния ред, като колективен антагонист, който се противопоставя на незнаещото граници желание на протагониста. Възмездие в трагедията принадлежи на природата след като Макбет прекъсва изконната връзка с нея. По този начин природата се утвърждава като символ на реда, но и на целесъобразността, на правото, а човешкият свят (трябва да) се гради по необходимост в хармония с нея. От фон и символ в края на пиесата тя става активна възвишена сила, която с мащабността и грандиозността си се явява единственият възможен гарант на природния и моралния закон, трансцендентна инстанция, която въздава финалната справедливост. Интересен момент в това завладяващо универсално значение, което Шекспир имплементира, е зеленото послание, съзвучно на съвременните климатични политики, с които поетът драматург изразява позицията относно климатичните промени и проблеми на околната среда и се намесва в климатичната политика на якобинския двор – една тема, която отваря ново поле на изследователски интерес². И така, възможно е да четем Макбет като екодрама или обратно – да актуализираме универсалното послание на Макбет в съвременните решения на екологичните и климатични проблеми.

Може да обобщим поне два типа репрезентации на горите в литературата. Ако приемем, че първият тип са репрезентациите на горите

¹ Вж. например George, Zach St. *The Journey of Trees. A Story about Forests, People, and the Future*. W. W. Norton and Co. 2020; вж. също <https://www.cifor.org/migration-for-ests/>

² Todd Andrew Borlik, *Macbeth and the Roots of Birnam Wood, Forger Shakespeare Library*, aug. 5, 2024: www.folger.edu/blogs/folger-spotlight/macbeth-and-the-roots-of-birnam-wood/

в някакъв сезон, на някакво екзотично място и за него са характерни подробните описания на видовете на флората и фауната, вторият тип биха били горите, които присъстват по-скоро като структурен елемент, който индексира констелация от смислови перспективи за развитието на сюжета. Между тези два типа със сигурност не би трябвало да се прави строго разграничение, защото, както детайлното представяне на горите може да бъде структурно значимо, така и съвсем схематично представените гори, със семплото указание „гора“, без детайли, всъщност могат да набавят образна плътност по алтернативни пътища. В този текст ще се занимаем с Бърнамската гора, която може да отнесем към втория тип.

В своята „Поетика“ Аристотел твърди, че „мястото“ на действието е сред второстепенните елементи в трагедията за разлика от първостепенността на сюжета³. На пръв поглед Шекспир се придържа именно към такова виждане. Трагедията се развива в Шотландия, мястото на действието, в основната част е дворецът, където Макбет убива крал Дънкан и където се установява владетелят узурпатор. Бърнамската гора се явява сякаш от фона на трагедията едва накрая като активен

³ Аристотел. *Поетика*. Прев. Ал. Ничев. София, Наука и изкуство, 1975, с. 74–75. „От останалите части петата, музикалната страна, е най-важното сред украшенията, а зрелищната постановка е наистина увлекателна, но няма никакво отношение към изкуството и е най-малко свойствена за поезията. Защото въздействието на трагедията е налице и без представяния и без актьори, а освен това за подготовката на зрелищната постановка е по-важно изкуството на театралния декоратор“. Разбира се, по-подробният цитат показва, че когато Аристотел извежда на преден план съставът на събитията и действието, той няма предвид, че мястото на действието не би имало значение за поезията, а когато противопоставя на това маловажния за поезията декор, трябва да се има предвид разграничението между мястото на действието и декора. Като вземем предвид това, гората при Шекспир трябва да се разглежда като ключов елемент, доколкото влияе на състава на събитията и развързката, а как ще бъде представено прииждането ѝ в последната част – това остава отново в полето на творчество на декоратора. Може да видим, че ако Шекспир се отклонява от Аристотел, то е на първо място, в това, че т. нар. узнаване (и погрешно разбиране) на съдбата е поставено в самото начало и то тласка събитията напред. Има и второ узнаване – едва във финала, когато смисълът на предсказанието е разкрит напълно. Що се отнася до гората, тя и е, и не е в съгласие с описанието на „Поетика“. Нейната роля е много по-значима в сравнение с обичайното място на действие в други пиеси, включително антични, защото излиза като персонаж, персонифицирана природна мощ, която въздава справедливост. От друга страна обаче, тя все пак остава като място на действието „поетически“ значима не в зависимост от репрезентацията си на сцената чрез декор, а като фабулен оператор.

персонаж, за да осъществи онова, което Макбет до този момент смята за невъзможно. Веднага обаче тази „невъзможност“, която той се надява, че ще му гарантира властта за дълъг кралски живот, контрастира с първоначалната невъзможност, която той осъществява. Трагедията работи с двойно преобръщане на невъзможното и невероятното и разклонява нишката. Тя тече в два успоредни плана. Единият е този на необходимостта, на законната природна предопределеност, според която Макбет е смел и благороден воин, който служи на краля. Това е началното състояние, даденото условие. Втората е тази на волята, на индивидуалната съдба, която, бидейки узната и погрешно тълкувана, се врязва в първата, прекъсва я, отклонява я. С узурпирането на властта Макбет осъществява един първи обрат в природния ред; накрая природният ред ще преобърне хода на съдбата на Макбет такава, каквато той я разбира от второто предсказание. Фигурата на обрата е подчертана още от самото начало (в разговора на вещиците) през обрата на бурята и на вихъра. Появата на движещата се гора във финалната част на произведението е предшествано и сякаш предизвестено от огромен брой метафори и микрореференции към горското пространство. В следващите редове ще разгледаме и анализираме по-подробно интегралното действие на макрорамката и микромрежата от детайли, които обозначават присъствието и прииждането на гората.

В началото на трагедията сякаш гора няма. Има голо поле и три вещици. Пояснението на мястото на действието в тази първа сцена гласи: „Сред пустош. Гръм и светкавица. Влизат трите вещици“⁴. В случая с Макбет Шекспир следва хрониката на Холинshed. Там Макбет и Банко яздят през гората и по средата на една поляна срещат три жени със „странно и диво облекло“, които те взимат за странните сестри или нимфи, или феи, които са дарени с мъдростта на предсказанието. Според критическата традиция мястото на срещата на Макбет и вещиците е Хардмуур⁵. Макбет и Банко се връщат от успешен поход срещу бунтовниците от западните острови. Шекспир представя Хардмуур като поле, изпълнено с висока трева и храсталаци. Изморен от пътя, Банко пита колко е дълъг пътят до двореца Форз, който по това време

⁴ Шекспир, „Макбет“, Прев. В. Петров, София, Захарий Стоянов, 2004, с. 7. Всички цитати в текста са от това издание.

⁵ Forestry: A Journal of Forest and Estate Management, Vol. 5, September, 1881, p. 328. Barton, A. „Staging the Forest“, In: *The Shakespearean Forest*, Cambridge University Press, 2017.

е зает от крал Дънкан. Това поле с висока трева и храсталаци отваря пространство за вълшебствата на черната магия. В Хардмуурската гора има шотландски видове. Тя е великолепа както по отношение на големината, така и на качеството на дърветата⁶.

Този неясен преход се обуславя от една особеност в разбирането за горите, която е уникална за английския контекст, за която говори Манууд в своя трактат за горите⁷. В своя трактат за горите той уточнява, че думата „forest” се употребява и за участъци на открита пустош или тресавища. В някои случаи, за разлика от континенталните гори, английските гори съдържат в своите граници села или дори малки градове. Включват също пасбища за овце и крави. В „Макбет“ се актуализира именно това значение на *forest* като открита пустош. От това семантично разширение би могло да следва, че присъствието на вещиците носи амбивалентност на пространството – то е пустош, която може и да (не) е гора. Ако вещиците обозначават гора, тук тя има същата функционална роля, каквато има гората във вълшебната приказка според В. Я. Проп: „Гората играе роля на задържаща преграда. Гората, в която се озовава героят, е непроницаема. Тя е един вид мрежа, която улавя пришълците“⁸.

Отвъд английския националният контекст, където гората е място на трансгресии, забавления и иронични травестии, за гората във вълшебната приказка В. Я. Проп твърди, че: „Гората е постоянният аксесоар на вещицата. Нещо повече – дори в приказките, в които няма вещица (на пример в приказката „Безръката“), героят или героинята непременно попадат там“⁹. И също: „Гората никога не се описва по-подробно. Тя е гъста, тъмна, тайнствена, малко условна, но напълно правдоподобна“¹⁰. Очевидно, за елизабетинския контекст и по-конкретно за Шекспир важи същото, което Проп наблюдава в материала от вълшебните приказки. Но тук връзката с приказката разкрива нещо повече: появата на вещиците е всъщност първа поява на гората в текста – тогава тя не се явява едва в края, а е там, където е Макбет, още преди той да пристъ-

⁶ Heath, Fr. G., *Forestry: A Journal of Forest and Estate Management*, London, Wiliam Rider and Son, Vol. 5, may 1881 – april 1882, p. 328.

⁷ R. P. Harrison, *Forrests: The Shadow of Civilization*. USA, University of Chicago Press, 1992.

⁸ В. Я. Проп, *Исторически корени на вълшебната приказка*, Прев. М. Куцарова, София, Прозорец, 1995. с. 58.

⁹ *Ibid.*, с. 57

¹⁰ *Ibid.*

пи на сцената; освен това – тя въвежда индиректно в драмата обряда на инициацията. На преден план стои драматургичният преход от незнание (поради погрешно тълкуване) към знание, от невероятно и невъзможно към действително и необходимо, но тези преходи трябва да се мислят и като инициация на героя.

Във втората сцена гората привидно остава на заден план, докато в предната част на сцената се развива само нейната буря – явява се разказът за кървавата битка, спечелена от Макбет и Банко, които, след като са поразили враговете си, се изправят срещу нов, неочакван враг – норвежкия владетел – и безстрашно го побеждават. Горската буря продължава и се пренася в бурята на битката, в която Макбет се проявява като герой – повелител над съдбата, незнаещ страх:

защото храбрият Макбет – достоен
за туй си прозвище, – презрял съдбата,
със меч, димящ от вража кръв, се вряза
в пълчищата му и когато стигна
до раба разбунтуван, без да встъпва
в поклони и приветствия, разпра го
от пъпа до зъбите и набучи
главата му над крепостния зид (с. 10).

Но бурята, а през нея и гората – ще съпътства Макбет и след тази начална победа.

Горският път на Макбет. Гората и героите

Цялото развитие на фабулата – от началното положение, в което кралската гора принадлежи на властта на Крал Дънкан, през престъпленията на Макбет до финалното осъществяване на предсказание и възмездието на природния закон – може да разделим на три големи цялости. Първата условно би била началното положение, при което Дънкан е крал и има пълна хармония между природен свят и политически ред.

И така, в началната за фабулата ситуация е налице хармония между политическия закон (властта на краля) и природния ред. Както изяснява трактатът за горите на Манууд, кралят има отговорност към природния свят, на основите на който се крепи неговото кралство. В този смисъл кралят не може да нарушава природния закон, тъй като

това би означавало да рискува фундамента на своята кралска власт. Той владее не само двора, но трябва да запази дивото отвъд стените му от абсолютно унищожение. Кралският лов има ритуално значение и преутвърждава ролята му на цивилизатор и завоевател на земята. Символично ловът представя историческата победа над дивата природа.

Неподозиращ за коварното предателство, представено като гостоприемство, Дънкан ще дойде в замъка на Макбет и ще каже: „Този замък е приятно разположен / и въздухът му ласкаво посреща / успокоените ни сетива“ (с. 32). Малко по-нататък природният контекст ще бъде загатнат и в думите на Банко:

И тези лястовички острокрили,
които зидат своите гнезда
по черквите, показват, че тоз дом
оваян е от чист небесен полъх —
към всеки сгоден ръб, подпора, тъгъл
тез летни гостенки са залепили
удобни люлчици за своята челяд
и забелязал съм, че там, където
те стрелкат се, и въздухът е свеж (с. 32).

Тук не се говори директно за близката гора, прилежаща на кралската власт, но асоциацията на приятния свеж въздух и птиците разкрива присъствието на природния свят в двора и пълния синхрон с природата, в която управлява кралят. Може да се досещаме, че свежият въздух идва от близката гора, че птиците и свежестта на въздуха свободно преминават границите на „човешкия“ свят, свързвайки го постоянно с пространството на гората. Още повече, че кралят се грижи за своите поданици като за дървета в гора: „Като фиданка аз те посадих / и ще се трудя да израснеш бързо!“ (с. 24).

В тази все още светла част на трагедията преминава и една сянка: покълва кълнът на злото в думите на Лейди Макбет, която съветва своя съпруг да се преструва на „мило цвете“, но да бъде змията, завила се под него. Това сравнение на Макбет със змия дава началото на цяла поредица от съответствия на героите с горски същества, през които Шекспир осъществява допълнително характеризирание. Сравнението тук служи и като поредния *кълн* на злото в светлата картина на хармония на политическа, природна и божествена власт, което ще

предвещава обрата в хода на времето и ще позволи осъществяването на предсказанието на вещиците.

Втората част в това условно деление, в която се разполага и голямата част от сюжета на трагедията, започва с узурпирането на политическия ред, което се представя и като посегателство върху природния закон. С особено внимание трябва да подчертаем, че тук личната съдба и амбицията на Макбет се оказват повратната сила, която ще направи възможен този ход на действието. Съдбата тук в този смисъл излиза от предопределеността на природния закон и необходимост и представя случая на личния избор, решението на протагониста да осъществи това, което знае, незнаейки. То от своя страна е едновременно предопределено и свободно осъществено.

Мрачната втора част започва с постепенното изграждане на индиректни съответствия на действията на Макбет и неговата жена с промяната на природата и на първо място, с падането на нощта и установяването на мрака. Преди самото убийство монологът на Макбет разкрива прииждащия мрак и предвещанието на злото през образите на здрача, на прилепа, на бръмбара, на соколчето, на което клепките са защити:

... Преди във здрача
да почне ципестият прилеп своя
летеж под сводовете и преди
по воля на Хеката в тъмнината
да звънне бронзовият зов за сън
на вечерния бръмбар, тук ще бъде
извършено едно зловещо дело! (с. 76)

Коментарите на второстепенните персонажи представят съдбовната нощ на убийството на Дънкан като зловещо предвещание на природен апокалипсис. Нощта е смътна, вятърът е съборил комините, земята се е тресла в огън, ужасни писъци и злокобни жалби са пронизали мрака, след който слънчевата светлина не се връща. Конете, домашни животни, образи на природата и ролята на човека в опитомяването на дивото, отново подивяват, не само се връщат към едно начално еволюционно състояние на своя вид, което би било автентично, естествено, свободно от човешка намеса и техника, ако не е регресивно. Побесняването и самоизяждането на конете обаче говори

за обрат в естествения ход на природа, самонасочила се срещу своята динамична еволюция, а с това срещу идеята за прогресивно и(ли) циклично развитие. В думите на Рос метафората за погребаната в нощта земя представя узурпирането на властта от Макбет и установяването на новия политически ред в разрез с божествения ред (отсъствието на светлината, на звездите), а малко по-нататък в текста Старецът обявява и установяването на властта като противоположна. Природата като част от божественото мироздание дава своя отговор на заслепения от властолюбие Макбет, за го насочи към грешката му – несъответствие, което той в началото забелязва, но след това избира да игнорира. Сюжетът на трагедията разкрива по-нататък един паралел със съдбата на Фаетон, който, веднъж поел юздите на бащината слънчева колесница, не може да спре хода ѝ, не може да държи юздите ѝ. По същия начин Макбет не успява да удържи водопада от самопораждащо се насилие. Шотландия ще се превърне в гробница. Усмивките са само по лицата на лудите, клисарят звъни постоянно за нечие опело, доблестните хора са по-нетрайни от цветята. Отвъд митологичната връзка с Фаетон съдбата на Макбет в този смисъл е само брънка във веригата на множество литературни репрезентации на герой, дръзнал да наруши природния ред, за субекта, който желае и действа притовоцелесъобразно на природата и на моралния закон, на герой, който, макар и благороден, се опълчва на закон, надхвърлящ неговата сила, желание и възможности.

Макбет е част от природния закон, който се опитва да преобръне. На различни места в текста той се сравнява / е сравняван с горски зверове. Това изгражда цяла мрежа от съответствия между природния свят и действието на трагедията. Каноничен пример тук е известната реплика „Умът ми е гнездо на скорпиони“ (с. 76), а в монолога, в който се обръща към своя кинжал и се подготвя за коварното убийство, той сам представя вълка с мършав лик като свой съучастник, който с воя си му дава знак за действие. (Тук Макбет разчита на „знаците“ на природата, срещу която след това ще насочи оръжието си, макар и индиректно). Убийството на Дънкан е представено като разкъсването на сокол от ястреб. По-нататък обаче Макдъф ще се обърне към Малком със същото сравнение, за да го убеди да въстанат срещу Макбет и да възстановят природното и политическото право:

Не е възможно ястребът във вас
тъй лаком да е, та да смели всички,
които с радост биха се принесли
във жертва на величеството, щом
снизходи то към тях (с. 116).

В този миг Лейди Макбет се оприличава с кукумявката, която бди, когато другите спят, и приспива Дънкан с едно последно „лека нощ“ във вечен сън.

Освен Макбет много от героите са сравнявани с горски същества, най-често птици. Определящи за сравненията най-често са техните действия. Като фон на техните фигури наблюдаваме поредица от разгърнати сравнения на душевното им състояние с различни (метеорологични) общи състояния на гората – бурна или светла и изпълнена с аромати, огласяна от пойните птици или потънала в мрака на нощта, неосветена дори от звездите. Неколкократно поредицата от събития, чийто субект е Макбет, се определят (от самия него или от свързани с него персонажи) като път през гора, а всички пречки, които той ще трябва да преодолее, за да осъществи амбицията си или да задоволи пресилното си желание за власт, са метонимично представени като различни прегради, които човек може да срещне на горска пътека.

И така, Макбет и изобщо човешкият свят е представен през една горска констелация, която функционира като завършен космос. Пътят на Макбет е метафорично представен като през гора. Тук вече става дума не просто за природна метафора, а гората е институция на моралния закон. Подобно на Дантевия Аз, който в началото на „Божествена комедия“ се оказва в безизходни дебри – „гъсти, диви“ – Макбет преминава през нощен, зловещ път. В нощната картина звездите са изгаснали, няма следователно трансцендентен гарант на реда или Бог е извърнал очите си, защото това, което се случва, е непоносимо за небесния ред. В контраст, окото на Макбет бди, то е будно, то е като очите на нощните птици, които не спят. Когато се отдава за първи път във въображението си на възможността да осъществи желанието си, протагонистът се обръща едновременно към звездите и очите, за които сцените на убийството ще бъдат непоносими:

Звезди, гасете своя огън – нека
не вижда взорът ви, във мен вторачен,
пламтящия в духа ми порив мрачен!
Жуми, око, макар че тази длан е
все още чиста! Ала нека стане
онуй, което, щом добие плът,
очите ще се плашат да съзрат! (с. 27)

Окото на въображението на Макбет представя непоносимото възможно, което в началото на сюжета му звучи невероятно. Колкото по-мрачен става пътят, толкова по-целестремено и бързо Макбет върви по него. Непрогледната нощна гора ще изпълва дори посред бял ден пространството на неговото съзнание. Дори в тази мрачна гора на въображението има преки и обиколни пътеки. Тя се смесва с една втора гора, много по-мрачна от първата, където „верният път“, „правият път“ е този на мигновеното, вероломно, жестоко и нечовешко престъпление. Тази втора гора заема пространството на въображението на Лейди Макбет, чиято жестокост е обичайно неприсъща на женския пол. Преди Макбет да вземе решението за първото убийство, тя се обръща към него с думите:

Но страх ме е, че твоят нрав, просмукан
от млякото на топлата човечност,
едва ли ще ти позволи да тръгнеш
по пряката пътека.

Тази гора, която има много по-силна морална зарисовка, отколкото миметична, природна репрезентация, е населявана от духове, които слухтят за злодейските мисли на бъдещата мрачна кралица, от адските сили, „дебнещи незрими за злото в нас“, изпълнена е с най-катранения дим на ада вместо с аромати на дървета, цветя и треви. В нея има само преки пътеки, ясно видими цели, една след друга. Пътищата към разкаянието и съмненията са затулени, вертикалното пространство към трансцендентен коректив (звездите) е като затулено, задимено от нощта. Тръгнал към самия ад, Макбет се обръща към земята, заповядвайки ѝ да не слуша неговите крачки, за да не заговорят камъните за пътя, по който е поел. Тук се гради една особена синестезийна представа – няма взор в непрогледната нощ, няма и звук, всичко потъва в мълчание, а в един коментар на Стареца, мъдреца, прозвучаващ като глас на античен

хор в Шекспировата творба, ще бъде казано, че в честолюбието си хората сами секат своя клон. Става дума, разбира се, за израза „да сечеш клона, на който седиш“, често срещана разговорна метафора, която тук ще придобие буквален смисъл.

Възвишената гора. Обратът. Знанието и незнанието

С „Макбет“ Бърнамската гора се превръща в митологема. Литературната аура прави реалната гора нещо повече от това, което тя е. Но и реалната гора „одействителностява“ литературната памет, прокарва мост назад към миналото, към самото време на Шекспир, защото съществува още от Средновековието, а две дървета от нея са живи и до днес. Едното е Бърнамският дъб, който е на около 500 години и може да е бил вече там във времето на Шекспир, а другото, известно като Бърнамския явор, е на около 300 години. Яворът е с 8 метра по-широк, дом на много по-малко насекоми. Интересното за него е, че сърцевината му има огромна хралупа, в която могат да се съберат изправени трима души, а напролет в него се събират толкова пчели, че го наричат „жужащото дърво“¹¹. В трагедията няма „репрезентация“ на гората, а и трудно е да си представим точно горските видове, които са съществували през Средновековието. Сякаш огромните дървета, които бихме видели днес, свидетелстват за мощта и възвишеното мрачно присъствие, което трагедията внушава. Тя стои и устоява на времето като морален гарант на политическия ред на Островите.

Макар че Шекспир не я репрезентира директно на сцената, а само се възвестява немислимото ѝ приближаване, възвишеният ѝ ход се „отразява“ върху лицето и в действията на Макбет. Силно подчертаната роля на страха и ужаса още от самото начало във финала отново добива нова степен на интензивност. Ако в началото Макбет става известен и придобива привилегии именно заради безстрашието, с което се хвърля срещу норвежкия владетел и кръвожадно го убива, по-нататък той е овладян от постоянен страх, заради което си навлича критиките на Лейди Макбет. В моментите на убийството всичко му говори за неговата вина и надвисналата опасност от неясното предсказание и нарастващата несигурност го тласкат с насилие да се опита да си гаран-

¹¹ S. Morris, Preserving Macbeth's Birnam Wood. Dec. 27/2017, In: The Shakespeare Blog: <https://theshakespeareblog.com/2017/12/preserving-macbeths-birnam-wood/>

тира спокойствието. В трета сцена на петото финално действие Макбет вече е станал нечувствителен към страха – до такава степен той се е натрупал, че се е превърнал в своята противоположност, в своеобразна афективна бариера:

Забравил съм какво е страх. Не помня
дори вкуса му.

...

Вече съм преял
от страхотии. Ужасът – придружник
на всички мои кръвожадни мисли –
не ми въздейства вече (с. 142).

Това състояние на нечувствителност служи като своеобразна бариера, чрез която Макбет се бронира срещу приближаващата смърт. Можем да тълкуваме липсата на афект и готовността да посрещне всеки, който дръзне да се изправи срещу него, не като решение на възвишен разум, готов да устои на природното възвишено – гората, а като последен опит за излаз от хватката на съдбата. Това е своеобразен вид дисонанс с реалността, сякаш Макбет е напълно потопен в „незнание-то“ си, смятайки, че именно то е абсолютен гарант на неговата власт.

Гората е истинският възвишен образ. Тя е неунищожимо множество, сурова сила, която въстава за справедливост, за ново начало. Тя обаче не пролива кръв, тя само идва като знак на приближаването на неизбежната смърт. Макбет умира от ръката на равностоеен, а не от природното и морално възвишено, чийто образ е гората. По този начин Макбет е показан като равностоеен на крайния човешки живот, колкото и нечовешки той самият да го преживял през изборите си. Гората не е отмъстителна, но тя идва като възмездие, като финална справедливост, за да преутвърди хармонията на моралния, политическия и природния ред.

И така, политическият ред е функция на моралния и природния ред. Природният ред, персонифициран в „Макбет“ от гората, е фундаментът на съществуването, здравата и стабилна основа, върху която се гради човешкият свят. Моралният закон е традиция, система от правила, които са директно фундирани върху природата на човека като част от природния закон. Индивидуалната съдба в стремежа към свобода може да я осъществява единствено в хармония с моралния за-

кон и с природната свобода. В някакъв смисъл Макбет е образ именно на полудяващата сама срещу себе си природа, образ на хаоса, който избликва, за да бъде овладян в нова природна хармония. Девиацията е описана като отклонение по мрачна горска пътека, която остава част от природния космос. В „Макбет“ гората е самата сграда на света, последният гарант на моралния закон и справедливост.

БИБЛИОГРАФИЯ

Аристотел, *Поетика*. Прев. Ал. Ничев [Aristotle, *Poetika*. Prev. Al. Nichev]. София, Наука и изкуство, 1975.

Проп, В. Я. *Исторически корени на вълшебната приказка*. Прев. М. Куцарова [Prop, V. Ya. *Istoricheski koreni na valshebnata prikazka*]. София, Прозорец, 1995.

Шекспир, У. *Макбет*. Прев. В. Петров [Shakespeare, W. *Makbet*. Prev. V. Petrov]. София, З. Стоянов, 2004.

Forestry: A Journal of Forest and Estate Management, Vol. 5, September 1881.

Harrison, R. P. *Forrests: The Shadow of Civilization*. USA, University of Chicago Press, 1992.

Heath, Fr. G., Forestry: A Journal of Forest and Estate Management. London: Wiliam Rider and Son, Vol. 5, may 1881 – april 1882.

Todd Andrew Borlik, Macbeth and the Roots of Birnam Wood, Forger Shakespeare Library, aug. 5, 2024: www.folger.edu/blogs/folger-spotlight/macbeth-and-the-roots-of-birnam-wood/

Barton, A. “Staging the Forest”, In: Barton, A. *The Shakespearean Forest*, Cambridge University Press, 2017.

СЕМИОТИЧНАТА ГОРА В СЪВРЕМЕННИЯ АНГЛОЕЗИЧЕН РОМАН

Александър Попов

Софийски университет „Св. Климент Охридски“, България

THE SEMIOTIC FOREST IN THE CONTEMPORARY ENGLISH-LANGUAGE NOVEL

Alexander Popov

Sofia University “St. Kliment Ohridski”, Bulgaria

Резюме: Статията разглежда образа на гората в четири съвременни романа, като изследва тезата, че в съвремието този образ бива все повече използван от романистите в специални режими, които задават цялостната повествователна и семиотична организация на текста. Разгледаните примери – „Little, Big“ (1981) на Джон Краули, „Mythago Wood“ (1984) на Робърт Холдсток, „Дървесна история“ (2018) на Ричард Пауърс и „Северната гора“ (2023) на Даниъл Мейсън – показват четири сродни, но и различаващи начини на работа на гората-образ: като хранилище за истории, зона на контакт, разказвач и убежище на алтернативни светове. Така може да се предположи, че от сравнително пасивната си роля на приказно средище на стари истории гората в романа все по-често е позиционирана в по-активна роля, като репрезентацията ѝ освен това търпи буквализиране – благодарение на натрупаното научно познание за горите и на нарастващата изостреност на съвременните екологични кризи.

Ключови думи: съвременен роман, науки за гората, митопойезис, призраци

Abstract: The article analyzes the image of the forest in four contemporary novels, exploring the thesis that currently this image is increasingly employed by novelists in special regimes of use – which provide the wholesale narrative and semiotic organization of the text. The examples presented – “Little, Big” (1981) by John Crowley, “Mythago Wood” (1984) by Robert Holdstock, “The Overstory” (2018) by Richard Powers, and “North Woods” (2023) by Daniel Mason – show four related but also differing regimes of narrative work of the forest-image: as a repository for stories, a zone of contact, a narrator, and a refuge for alternative worlds. Thus, it

can be hypothesized that the forest is more and more often repositioned from its relatively passive role of a faery meeting point for stories to a more active one, and that its representation becomes increasingly literalized – due to the enlarged scientific knowledge of forests and the worsening of the contemporary ecological crises.

Keywords: *Contemporary Novel, Forest Sciences, Mythopoiesis, Ghosts*

В началото на “Little, Big” (1981) на Джон Краули, в частта на име „Еджууд“ (Edgewood)¹, една от главните героини изразява мисъл, която може да служи като ключ към интерпретацията на романа:

Хрумвало ли ти е понякога, [...] че може би дърветата са живи като нас, само дето просто са по-бавни? Че онова, което е ден за нас, може би е цяло лято за тях – между два съня, все едно. Че те имат дълги, дълги мисли и разговори, които просто са твърде бавни, за да можем да ги чуем².

Към края на изключително влиятелния роман „Дървесна история“ (2018) на Ричард Пауърс друга главна героиня казва следното:

Дърветата се занимават с наука. Провеждат милиарди полеви тестове. Правят предположения и догадки, а околният свят им показва кое работи и кое не. Да пробваш, значи да живееш, а да живееш, значи да пробваш. Да отгатваш³.

Образът на гората винаги е бил важен за литературата, неговото присъствие е централно в разнообразни времеви периоди, култури, жанрове. Напоследък това присъствие като че ли се засилва осезаемо в съвременната романистика, при това изменяйки се качествено. Гората не просто става по-централна за романа, изземвайки част от територията на града като най-важен топос – тя се превръща в сложен знак за техниката на разказа, а в някои случаи дори изземва частично мястото на разказвача.

Тези размествания са част от по-обхватен процес на преосмисляне на дейността на екосистемите, който тече не само в литературата. В дори по-голяма степен той се развива в хуманитарните и социал-

¹ „Гората на ръба“. Когато не е указано друго, преводите са мои, А. П.

² J. Crowley, *Little, Big*. London, Orion Books, 2000 [1981], p. 76.

³ Р. Пауърс, *Дървесна история*. Прев. Деян Кючуков. София, Колибри, 2022, с. 478.

ните науки, в които навлизат идеи за „онтологичен“⁴, „нечовешки“⁵, „многовидов“⁶ и дори „микологичен обрат“⁷. Общото между тези „обрати“ е поставянето под въпрос на човешкия субект като привилегирован локус на действеност и преосмисляне на действеността като присъща за много по-широк набор от същества или като самозараждащ се ефект в мрежи от преплетени (съ)участници.

Именно гората се оказва един от най-мощните образи, които позволяват да се осъществи такъв концептуален превод в условия на сложна синергия между наука, изкуство и критика. Настоящата статия цели да покаже примери за тази роля на гората в съвременния роман, като същевременно изведе някои от предпоставките за тази наративна метаморфоза: литературно-исторически, свързани с едно сравнително традиционно схващане на гората като пазителка на истории; политически, свързани с ролята на гората в контекста на глобалния икономически ред, климатичната криза и загубата на биоразнообразие; научни, свързани с натрупване на познание в областта на екологията, лесовъдството, микологията. Накратко и в хронологичен ред ще представя четири съвременни романа, които илюстрират тези режими на функциониране на образа на гората, като хронологичната подредба е избрана в случая, за да подчертае сякаш естествения преход от схващането за гората като хранилище на истории към по-забележимата ѝ роля на разказвач и дори на семиотичен модус.

Гората като хранилище на истории

“Little, Big” (1981) е текст в традициите на британското фентъзи, за което са характерни сюжети, свързани с омагьосани земи, вдъхновени от британския фолклор, особено земята на феите⁸. Романът на Краули

⁴ E. Kohn, *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*. Berkeley: University of California Press, 2013.

⁵ R. Grusin, *The Nonhuman Turn*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2015.

⁶ D. Haraway, *When Species Meet*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.

⁷ A. L. Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. New Jersey, Princeton University Press, 2015.

⁸ Сред най-известните образци на съвременна преработка на тези фолклорни традиции са “Lud-in-the-Mist” (1926) на Хоуп Мърлийс, “The King of Elfland’s Daughter” (1927) на Лорд Дънсани, както и разбира се „Властелинът на пръстените“ (1954 – 1955) на Джон Толкин. Ролята на древната, често магическа или омагьосана гора, е особено важна в творчеството на Толкин: гората Мраколес е един от основните топоси в епоса

не е широко известен отвъд жанровите публики, но за сметка на това в по-тесни кръгове от почитатели, писатели и критици е смятан за едно от върховите постижения на жанра фентъзи⁹. „Little, Big” е семейна сага, която разказва за няколко поколения от жителите на Еджууд – къща на север от Ню Йорк (наричан често Града), построена нарочно като смесица от множество стилове и по-голяма по обем отвътре, отколкото отвън. Архитектът на къщата и родоначалник на семейство Дринкуотър се вълчи в дълбоки метафизически подозрения, че привидният човешки свят съдържа в себе си множество други измерения, които парадоксално са все по-обхватни от него самия, а в центъра на всички тях се намира земята на феите. Тъй като населяват самия ръб между дивата гора и човешкия свят, героите, свързани със семейство Дринкуотър, се оказват вплетени във вечното обновяване на древна и не съвсем човешка История, от която зависи изобщо балансът на света и всички останали светове. Повествованието, което често напомня на съновидение, прескача между човешките мащаби (на семейната сага и на биографичното време) и отвъдчовешките (на историите за края на човешкия свят и за самата същност на битието). Сплитането на тези разнородни жанрове и порядъци се случва именно в образите на героите, които трептят между нивата на функциониране – на относително нормални хора и на митологични образи. Поради това и мнозина от тях търпят буквални метаморфози, като например Август, който сключва фаустовска сделка с дух от страната на феите, възплътен като говореща птица рибарче; впоследствие Август бива превърнат в говореща псътърва, орисана да не си спомня собствените си грехове.

за Средната земя, в даден момент крепост на злото и на обновилите сили си Саурон; други лесове от съществено значение в този свят са Старата гора, дом на загадъчния и всемогъщ Том Бомбадил и на древни дървета, които хобитите смятат за разумни (и злонамерени), и Ветроклин, населяван от ентите – разумни, ходещи дървета. Тези примери функционират като своего рода следи – или индекси – от недокоснатите от човека гори, притаили в себе си непознати и непознаваеми природни сили. Вж. Дж. Р. Р. Толкин, *Властелинът на пръстените*. Прев. Любомир Николов. София, Бард, 2001.

⁹ Според Урсула Ле Гуин романът „сам по себе си изисква цялостно предефиниране на фентъзи жанра“; D. Pringle, *Modern Fantasy: The 100 Best Novels, An English-Language Selection, 1946–1987*. London, Grafton Books, 1988, 211–213. Харолд Блум, един от най-влиятелните критици на XX в., пък го включва в книгата си, посветена на „западния канон“ – списък от произведения, оставили дълбок цивилизационен отпечатък; H. Bloom, *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. San Diego, Harcourt, 1994.

Не е изненадващо, че текстът на Краули се позовава мимоходом на Овидиевите „Метаморфози“, и действително именно този вид на преход между човешкия свят и света на историите се оказва ключов за сплитането на множеството сюжетни и метафизични нишки в края му. Тази кулминация отвежда героите в сърцето на Дивата гора, в която човешките герои завършват своите роли в Историята и по този начин мигрират в света на феите, сами превръщайки се във феи. Дивата гора е описана по особен начин: тя е не толкова древна в биологичен, колкото в семиотичен смисъл:

Да, дивата гора. Той знаеше, че някога, да речем по времето на император Фридрих Барбароса, тя бе започвала отвъд стените от дънери, ограждащи миниатюрни градчета, отвъд краищата на браносаната земя – гората, в която живеели вълци, мечки, вещици в невидимите им колиби, дракони, великани¹⁰.

За нея се казва още, че в някакъв момент се е пренесла в Града – че вече там дебнат древните опасности, които заплашват света с унищожение. Къщата Еджууд в такъв смисъл се явява истински ръб (*edge*), тоест граница, между Гората и Града: тя е хем човешко творение, хем не се побира в рамките на човешкия разум, а жителите ѝ и техните гости преминават през нея и в двете посоки. Самата гора често е описвана като къща с множество стаи, врати и коридори, които в крайна сметка може би се оказват различни аспекти на Историята.

Най-интензивното онтологическо трептене от такъв порядък – между световите на хората и феите – се появява в края на романа, когато младият Оберон трябва да преброди Гората. Оберон е наследник на семейство Дринкуотър, който напуска Еджууд, за да живее в Града. Там среща Силви, влюбва се, започва обещаваща кариера като телевизионен сценарист на сапунена опера, в която преразказва Историята. Изчезването на Силви обаче го води до лудост, вследствие на която Оберон издига в съзнанието си сложен лабиринт на паметта (по образа на дворците на паметта на древните ретори) – отражение на Еджууд и на самата История. За да открие Силви, Оберон трябва да стигне до сърцето на Гората, а след като водачът му се превръща в дърво и го оставя изгубен наскоро горския път, той трябва да се пребори за собствените си спомени и да намери себе си, в буквален и преносен сми-

¹⁰ J. Crowley, *Little, Big*. London, Orion Books, 2000 [1981], p. 333.

съл – двете всъщност се оказват едно и също. Лабиринтът на паметта, издигнат от Оберон в паметта му, но и в сърцето на Града, се оказва също така карта към Гората и към самата История. Преминал успешно изпитанието, Оберон достига до Парламента на феите и се превръща в Крал Оберон, а Силви – в Кралица Титания. Така биографичното, културно-историческото, приказно-митологичното и метафизичното време се срещат в горското сърце, а Гората се оказва хранилище на древно и циклично познание.

Гората като зона на контакт и митопойзис

“Mythago Wood” (1984) на Робърт Холдсток, носител на Световната награда за фентъзи, е продължител на мотива за гората като средище на митове. Докато в романа на Краули гората обаче е по-скоро обобщен символ за паметта, времето, метаморфозата, то в „Mythago Wood“ тя е в по-голяма степен историзирана и отнесена към конкретни процеси на културен контакт. Гората Райоп (Ryhore) в романа на Холдсток си прилича с пространствата на Краули по това, че тя също е по-обширна отвътре, отколкото предполага външната ѝ обиколка. Главният герой, Стивън Хъксли, се завръща в бащината си къща след участието си във Втората световна война и попада в неизбродим свят от паралелни реалности и времена, притаен в тази привидна останка от праисторическите гори на Британия. „Дъбовата ложка“ се намира, като Еджууд, на самия край на гората. От нея бащата на Стивън и брат му Крисчън в продължение на години е поемал на експедиции в Райоп. Стивън научава истината за гората едва след завръщането си, когато баща му вече е мъртъв и самият той започва да потъва все по-навътре в нея и тайните ѝ. Райоп е всъщност митогенетично пространство, което взаимодейства с подсъзнанието на хората и поражда различни форми на *митаго* (mythago; думата представлява съчетание на „мит“ и „имаго“, тоест фаза на митологична метаморфоза). Така например, едно от най-древните митаго в гората е хибрид от човек, глиган и други животни, което боядисва лицето си като човешки лик. За него се казва, че „[в] която и епоха да е живяло, едно е сигурно, то е живяло дълго преди човек да съществува в смисъла, в който разбираме думата човек“ днес; това нещо идва от времена, когато човек и природа са били толкова близки, че са били почти неразличими“¹¹. Гората се свързва с човешкия

¹¹ R. Holdstock, *Mythago Wood*. London: Pan MacMillan 2022 [1984], kindle edition.

мозък и работи директно с митологичната материя, закодирана в *зони-те на контакт*, в които различни култури, езици и картини за света се сблъскват едни с други – винаги на неравни начала – и се трансформират в нови образи¹². Така митовите минават през множество последователни трансформации: Крал Артур, Робин Худ и множество други фигури присъстват по различен начин във всяка епоха, отразявайки динамиката между победители и победени, а самият лес Райоп е „сто гори в една“, гигантски мозък, свързващ всички времена и итерации на човешкото¹³. И макар в романа на Холдсток героите да подхождат като естествоизпитатели на гората и на времевите пластове, обозначени от флората ѝ и населяващите я митологични форми, тя все още работи до голяма степен като символ, като когнитивен инструмент в служба на преработката на други тематик. Следващите разгледани романи се съсредоточават по много по-буквален начин върху способността на гората да участва в човешките семиотични процеси.

Гората като разказвач

„Дървесна история“ (2018) е вероятно най-влиятелният съвременен роман, занимаващ се с образа на гората. Текстът на Ричард Пауърс, награден с „Пулицър“ и включен в краткия списък на „Букър“, има огромни заслуги за бурното развитие и нарастващата популярност на т.нар. климатична фантастика и екофикция и бива сравняван по значимост дори с „Моби Дик“ (1851)¹⁴. „Дървесна история“ разказва за борбите за опазване на горите на западния бряг на САЩ през 1990-те години. Книгата драматизира собствената си теза, че дори най-убедителните аргументи са крайно неефективен способ за промяна на чуж-

¹² Във връзка с идеята за „зони на контакт“ вж. M. L. Pratt, *Arts of the Contact Zone*. In: *Negotiating Academic Literacies*, Vivian Zamel, Ruth Spack (ed.). London, Routledge, 2012, 171 – 185.

¹³ Свърхорганизмите са важен троп в жанра на научната фантастика, примери за който са разумният океан в „Соларис“ (1961) на Станислав Лем и отново гората – в разказа „Vaster than Empires and More Slow“ (1971) на Урсула Ле Гуин и романа „Semiosis“ (2018) на Сю Бърк. „Mythago Wood“ може да бъде разглеждан като мост между фентъзи жанра и научната фантастика, нещо като своеобразна зона на жанров контакт.

¹⁴ Вж. напр. G. Day, *The Overstory review: Richard Powers' latest novel is the Moby-Dick of trees*. *The Sydney Morning Herald*. 21 септември, 2018: <https://www.smh.com.au/entertainment/books/the-overstory-review-richard-powers-latest-novel-is-the-mobydick-of-trees-20180917-h15guy.html>

дото мнение, в сравнение с добре разказаната история. Макар и фокализиран през девет човешки герои, романът загатва, че собственият му разказвач са именно горите. Това е указано от една страна от формата на романа: дори неговите части наподобяват морфологията на дърво, като първата, „Корени“, въвежда осем на пръв поглед несвързани истории, подобни на коренова система, които впоследствие се обединяват в ствол, а след това се разклоняват в корона и изпускат семената си в последната част на книгата. Тези осем истории представят коренно различни перспективи върху борбата за опазване на биоразнообразието и значението на гората за останалия свят. Съдържанието на романа указва това благодарение на тези различни перспективи, изхождащи от различни полета на човешките опит и познание: фотография, инженерство, психология, право, театър, психология, лесовъдство, науките за гората, компютърни науки, изкуствен интелект.

Радикалната идея, че горите са способни на комуникация, мисъл и разказ, е най-директно артикулирана през героинята Патриша Уестърфорд, вдъхновена от личността на Сюзан Симард – учен в областта на науките за гората, откривател на сложните отношения, които горските дървета формират помежду си чрез микоризните връзки между гъбите и подземната коренната система¹⁵. Благодарение на тях, както и на богат набор от феромони дърветата сигнализират едни на други за вражески видове, привикват други животни на помощ, изпращат си хранителни вещества, планират циклите си на живот, така че да максимизират достъпа до слънчевата светлина и пр.:

Четат отново „Тайната гора“, която им разкрива удивителни неща. Как дървото знае кога да се разклони. Как коренът намира вода дори ако е затворен в херметичен съд. Как корените на дъба могат да имат половин милиард връхчета, всяко от които бяга от конкуренцията. Как листата в короната оставят пролуки между себе си и съседите. Как растенията разпознават цветовете. Четат за природната борса, търгуваща със суровини и материали над земята и под нея. За сложните партньорства и сдружения с други форми на живот. За находчивите методи, пренасящи семената на стотици километри по въздуха [...], за]

¹⁵ Симард публикува мемоара си „Finding the Mother Tree“ няколко години след романа на Пауърс, в който Уестърфорд публикува книга с много сходно съдържание, наречена „Тайната градина“. Вж. S. Simard, *Finding the Mother Tree: Uncovering the Wisdom and Intelligence of the Forest*. London, Penguin, 2021.

дървета, умеещи да мигрират. Да помнят миналото и да предсказват бъдещето¹⁶.

Гората е сравнена със социална държава, в която мнозинството се грижи за нуждаещите и планира от колективната гледна точка на цялото – схващане, което противоречи изцяло на предхождащия го консенсус, че дърветата се съревновават за достъп до ресурси. Научното познание легитимира смелия повествователен експеримент на Пауърс, но то е допълнено ключово от другите активни семиотични кодове. Така например, полето на етимологията е използвано, за да указва многократно древните връзки между дърветата и хората – през общия произход на думите за „дъб“ и „врата“ (на български тази потенциална връзка може да видяна в двойката *дърво* – *двери*), между „бук“ и „книга“ (*beech-book* на английски) и др. Героите Рей и Дороти пък изследват романовия канон и сравняват многобройните сюжетни структури, изобретени от хората, с дървесната морфология, която откриват в живия свят:

Далеч на запад, на разстояние, което гората би изминала за десетки хиляди години, възрастни мъж и жена предприемат своето пътуване през света. Напоследък са подхванали нова игра. Дороти се разхожда навън и събира клони, жълъди, шишарки и опадали листа. После носи плячката у дома и двамата с Рей, с помощта на справочника, определят от какво дърво са. Всеки път щом попълнят списъка с нов вид, прекарват по цели дни в изучаване на всичко за него. Черница, клен, дъгласова ела – всеки от тях има своя уникална история, география, химия, икономика и поведенческа психология. Собствен неповторим епос, променящ разказа за това кое е възможно и кое не¹⁷.

Горите вдъхновяват изследванията на млад психолог, компютърна игра и напъпващ изкуствен интелект, борбите на активисти, които живеят в продължение на седмици в короните на древни калифорнийски секвои. Горите са сравнявани с учени, които провеждат експерименти, продължаващи хилядолетия, и изпращат послания в бъдещето, които ефимерните човеци може би ще съумеят да доловят и преведат в рамките на собственото си крехко времетраене. Това онтологическо раз-

¹⁶ Пауърс, *Дървесна история*, с. 312.

¹⁷ *Ibid.*, с. 465.

минаване във времената налага особените форми, чрез които горите успяват да комуникират с героите (и с читателя на романа): семиотичните следи в езика и литературата, но и призрачните видения, които спохождат героинята Оливия Вандергриф. Призрачните превръщания и трептения в романа са фигура за едновременното съществуване на множество възможни светове – не толкова в смисъла, използван от аналитичните философи и квантовите физици, а в смисъла на различните режими на преработка (и разказване) на време и пространство¹⁸. В глобализирания свят, организиран според неолибералната логика на пазарите и на екстрактивизма, древните митове придобиват ново, настойчиво значение, свързано с оцеляването не просто на човека, а на живота изобщо:

Насред затънтения тропически лес в главата ѝ изникват митове – истории от собственото ѝ детство и от това на света. „Метаморфозите“ на Овидий, подарени от баща ѝ. Ще разкажа за тела, превърнати в нови тела... Тя се е натъкнала на подобни сюжети навсякъде, където е събираща семена – на Филипините, в Синдзян, Нова Зеландия, Източна Африка, Шри Ланка. За хора, които ненадейно пускат корени и листа. За дървета, които в сетния миг все още могат да говорят и жестикулират¹⁹.

Гората като убежище за светове

„Северната гора“²⁰ (2023) на Даниъл Мейсън развива още по-настойчиво връзката между призрака и гората в контекста на отношението глобално-локално. Романът представлява разказ за една къща в горите на Нова Англия, простиращ се по протежението на няколко века – от ранните дни на колонизирането на Америка до съвременното и дори бъдещето. Книгата се опитва да отговори на един централен въпрос: може ли да съществува изкуство без човек в него? Тоест, не толкова човекът да не присъства съдържателно в него, а неговата гледна точка да не бъде организираща за перспективата и композицията му. Отговорът, както загатва и „Дървесна история“, вероятно е утвърдителен, но с уговорката, че това изкуство не би било познаваемо като такова за

¹⁸ Ж. Дерида, *Призраците на Маркс*. Прев. Михаил Събев, Тодорка Минева. София: Рива, 2018.

¹⁹ Пауърс, *Дървесна история*, с. 415.

²⁰ Д. Мейсън, *Северната гора*. Прев. Петя Петкова. София, Лабиринт, 2024.

хората. Вместо него Мейсън и Пауърс предлагат на читателя нещо като превод към човешкия език и през относително познати човешки форми на литература, преиначени към тази нова актуална употреба. Така топосът на горската къща бива представен отново и отново във времето: през историите на бегълци от пуританска колония, индианци, войник, овощар и неговите дъщери близначки, ловец, медиум, художник, журналист, професор по литература, планински лъв и пр., разказани под формата на писма, статии, дневник, художествена проза, поезия, изобразително изкуство. С натрупването на истории и изясняването на връзките между тях образът на гората постепенно се превръща от статичен фон именно във форма на изкуство, която превежда материалността на биологично-семиотичната горска система. Призраците на мъртвите, станали част от гората, са следи от онези минали светове, от трептенията между възможното и актуалното. Но тези призраци не са там, за да движат напред човешката история, както обичайно се случва в литературата. Една от героините отбелязва, че светът гъмжи от духове, но в общия случай те нямат желание да установят връзка с живите; не живите са главните действащи лица, както те си мислят, при все че са си купили правото на собственост, а напротив, живите са гости на призраците в техния дом. В края на романа, най-сетне на читателя му е дадено да сподели гледната точка на тези призраци и да види, че наистина гората гъмжи от тях и че живите и техните желания, сраснали се с парите им, са толерирани от гората – но и те ще отминат и скоро вече няма да има посетители през уикенда. Дали гората има план за оцеляването си в бъдещето, подобно на скритите герои-разказвачи от „Дървесна история“, не е ясно. Един от героите на романа, който бива диагностициран с шизофрения, компулсивно крачи из гората: ако не извърви конкретни специални маршрути, т. нар. от него „тегели“, които са определени с точност до индивидуални дървета в гората, злонамерените сили, наречени двусмислено на английски с името „Narrow“²¹ ще победят – в съзнанието на Робърт, а и в самата гора. Шизофреничното обхождане на възможните състояния на света е здраво свързано в този роман, а имплицитно и във всички останали, разгледани тук, с ризоматичните и коренови системи на горите, които отразяват, запомнят, променят и разказват света²².

²¹ „Мъчение“, но и „брана“.

²² Вж. Ж. Делюз, Ф. Гатари. *Хиляда плоскости*. Прев. Антоанета Колева. София, Критика и хуманизъм, 2009.

БИБЛИОГРАФИЯ

Делъоз, Ж., Ф. Гатари. *Хиляда плоскости*. Прев. Антоанета Колева [De-lyoz, Zh., F. Gatari. *Hilyada ploskosti*. Prev. Antoaneta Koleva]. София, Критика и хуманизъм, 2009.

Дерида, Ж. *Призраците на Маркс*. Прев. Михаил Събев, Тодорка Минева [Derida, Zh. *Prizratsite na Marks*. Prev. Mihail Sabev, Todorka Mineva]. София, Рива, 2018.

Мейсън, Д. *Северната гора*. Прев. Петя Петкова [Meysan, D. *Severnata gora*. Prev. Petya Petkova]. София, Лабиринт, 2024.

Пауърс, Р. *Дървесна история*. Прев. Деян Кючуков [Pauars, R. *Darvesna istoriya*. Prev. Deyan Kyuchukov]. София, Колибри, 2022.

Толкин, Дж. Р. Р. *Властелинът на пръстените*. Прев. Любомир Николов [Tolkin, Dzh. R. R. *Vlastelinat na prastenite*. Prev. Lyubomir Nikolov]. София, Бард, 2001.

Crowley, J. *Little, Big*. London, Orion Books, 2000 [1981].

Day, G. "The Overstory review: Richard Powers' latest novel is the Moby-Dick of trees". *The Sydney Morning Herald*. 21 септември, 2018: <https://www.smh.com.au/entertainment/books/the-overstory-review-richard-powers-latest-novel-is-the-mobydick-of-trees-20180917-h15guy.html>

Grusin, R. *The Nonhuman Turn*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2015.

Haraway, D. *When Species Meet*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.

Holdstock, R. *Mythago Wood*. London: Pan MacMillan 2022[1984], kindle edition.

Kohn, E. *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*. Berkeley, University of California Press, 2013.

Pratt, M. L. Arts of the Contact Zone. In: *Negotiating Academic Literacies*, Vivian Zamel, Ruth Spack (ed.). London, Routledge, 2012.

Pringle, D. *Modern Fantasy: The 100 Best Novels, An English-Language Selection, 1946 – 1987*. London, Grafton Books, 1988.

Simard, S. *Finding the Mother Tree: Uncovering the Wisdom and Intelligence of the Forest*. London, Penguin, 2021.

Tsing, A. L. *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. New Jersey, Princeton University Press, 2015.

ГОРА В ДЪРВОТО

Миряна Янакиева

Институт за литература – Българска академия на науките
и Страсбургски университет, Франция

FOREST IN THE TREE

Miryana Yanakieva

*Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences
and University of Strasbourg, France*

Резюме: Статията се интересува от присъствието на един растителен феномен, емблематичен за природата и културата на изтока, в литературни произведения, принадлежащи към западната традиция. Става дума за необикновеното дърво-гора, смятано за свещено в будизма и индуизма и известно под името банян. Анализирани примери от творби на писатели от различни времена и националности (Джон Милтън, Пол Клодел, Ричард Пауърс) разкриват богатия символен и смислов потенциал на това чудо на природата.

Ключови думи: дърво, гора, изток, запад, персонификация, културен контекст

Abstract: The article is interested in the presence in some works, belonging to the Western literary tradition, of a plant phenomenon, which is emblematic of the nature and culture of the East. It is about the extraordinary “tree-like-a-forest”, considered sacred in Buddhism and Hinduism and known under the name of banyan. The examples taken from works of writers of different times and nationalities (John Milton, Paul Claudel, Richard Powers), analyzed in the present text, reveal the very rich symbolic and semantic potential of this miracle of nature.

Keywords: Tree, Forest, East-West, Personification, Cultural Context

Предварителни думи

В заглавието няма грешка. „Гора в дървото“ не е и някаква метафора. Значението на израза е буквално и съвсем точно описва характерна за природата на изтока реалност, поразителното впечатление от която е отразено в редица западни писмени свидетелства още от древността.

Ботаническото название е *Ficus benghalensis*. Нарича се още *индийска смокиня* или *банян*¹. Произхожда от индийския субконтинент и се среща главно в Южна Азия, но също и в други тропически и субтропически зони по света. Започва живота си като епифит на друго дърво. Изпраща въздушни корени от клоните, които се развиват в пълноценни стъбла, след като докоснат земята. Това му позволява да се разпространява върху много голяма площ, което създава илюзията, че дървото се придвижва. Затова му казват и „ходеща смокиня“. Въздушните му корени могат да достигнат стотици, дори хиляди на брой, поради което то прилича много повече на малка гора, отколкото на дърво. Гора, която се появява в резултат на вътрешния растеж на едно-единствено дърво. ГОРА В ДЪРВОТО!



*Банян (Ficus benghalensis) пред музея на Едисон
във Форт Майърс, Флорида, САЩ*

На фона на удържалата се с векове в западното мислене традиция на противопоставяне между символните значения на дървото и гората, този банян от изтока сякаш казва и нагледно показва, че те могат да съществуват в една уникална форма на единство, при която връзките между отделните части и на частите с цялото са по-мощни дори от тези между дърветата и гората в обичайната гора. Във всеки

¹ Етимологията на думата „банян“ идва от името, дадено на каста индуски търговци. Те често са били свързвани с това дърво, тъй като са се събирали и търгували под сянката му.

случай неговата обърната конструкция на гора в дървото вместо дърво в гората несъмнено превръща това чудо на природата в изключително богат символен резервоар от значения, които не биха могли да останат незабелязани от литературата.

Преди да насочим вниманието си към някои от литературните превъплъщения на дървото-гора, в което се заключава и основното намерение на настоящия текст, ще се задържим още за кратко върху споменатото противопоставяне между дървото и гората в западното мислене. То е задълбочено изследвано от американския писател и професор по литература Робърт Харисън в едно от най-известните му съчинения, озаглавено „Горите: сянката на цивилизацията“. Неговата теза се основава на разказаната от Джамбатиста Вико в „Новата наука“ история за древните великани, далечни предци на човечеството. Тези диви, почти звероподобни потомци на Ной обитавали девствените гори, които покривали цялата земя и били толкова гъсти, че короните им напълно закривали небето. Гигантите дори не знаели, че то съществува, докато един ден ярката светлина на мълния, придружаваща първия дъжд след Потопа, не им го открила, като заедно с това извикала у тях първата човешка идея – тази за Зевс/Юпитер, бащата на света, който им изпращал знаци, хвърляйки мълнии от небесното си обиталище. Те разбрали, че до този момент непрогледната гъстота на горите не е позволявала на тези знаци да достигат до тях, затова е трябвало да освободят пространства сред горите и да се устроят под открито небе, за да могат да живеят в съгласие с волята на боговете. По думите на Харисън, на мястото на изсечените вековни горски дъбове те засадили друг вид дърво: родословното, символ на първата обществена институция – семейството. В обобщен вид, неговото тълкуване на хипотезата на Вико, гласи следното:

Въображаемата реконструкция на Вико за началото на човешките неща разказва историята на фундаментална враждебност, религиозна по произход, между институциите на човечеството и отдалечените гори. Човечеството в самата си същност е исторически, тоест извънгорски феномен за Вико. Да бъдеш човек означава да живееш в откритостта на времето, в противовес на забравата на природата, и следователно да бъдеш управляван от паметта, която поддържа времевата съгласуваност между миналото и бъдещето².

² R. Harrison, *Forests. The Shadow of civilization*. University of Chicago Press, 1993, p. 13.

„Първо са били горите, после колибите, после селата, след това градовете и накрая академиите“: в така установения от Вико ред, който според него неизменно и по силата на универсални принципи следват „човешките неща“, всички стадии – след този на горите – могат според Харисън да се опишат като ритуално организирани около някакъв вид свещено дърво: родословно дърво, дърво на живота, дърво на познанието. С напускането на гората, започва „епопеята на Дървото с главно Д, около което човекът започва да гради живота си върху обезлесената земя, за да осигури родовата си приемственост и връзката си с божествения небесен свят“³.

Въз основа на внушителен брой литературни примери от древността до днес, Харисън осмисля това вкоренено в западната мисъл противопоставяне между гората като мрачно пространство на хаос, мистериозност, заблуда и забрава, и дървото като възплъщение на идеята за ред, памет, рационалност и цивилизованост: от епоса за Гилгамеш – „първия граждански герой, почетен в литературно произведение“, чийто главен подвиг е свързан с изсичането на Кедровата гора, през Дантевата *selva oscura* и Бърнамския лес, който заплашително тръгва срещу Макбет; нататък, през картезианската гора – образ на заблудите, през Шатобриановата гора-катедра и Бодлеровата гора от символи, до кошмара на Сартровия Рокантен от „Погнусата“, в чиито очи противният корен на кестена в краката му буквално онагледява абсурдността на съществуването. Последният автор, на когото Харисън се спира в края на своя труд, е съвременният италиански поет Андреа Дзандзото, защото „в неговата поезия най-разпространеният и привилегирован символ на първоизточника както на природата, така и на културата, е гората“⁴.

Предложеният от Харисън разказ за сложната история на отношенията между гората, дървото и човека отразява спецификата именно на западната мисъл⁵, докато баняният, чиито литературни образи ще ни интересуват тук, се корени в природата и културата на изтока⁶.

³ A. van Kakerken, *Arbres: du Thème au Symbole. Étude de Poétique Générale et Comparée*. Littératures. Thèse en ligne. Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 1996, p. 211: <https://theses.hal.science/tel-02355298>

⁴ Harrison, *Forests...*, p. 256.

⁵ Във френското издание на труда този акцент върху западната традиция е изведен дори в заглавието, под което излиза през 2010: *Forêts: Essai sur l'imaginaire occidental* (Горите: Опит върху западното въображение).

⁶ Баняният е свещеното дърво в будизма и индуизма.

Литературните творби, на които предстои да се спрем, принадлежат обаче на западната традиция, така че ще изкореним, образно казано, нашето дърво-гора от собствената му почва, за да видим как то расте и какви смислови плодове дава в тези чужди на първичния му културен контекст творби.

Индийският банян на Милтън

Книга IX от „Изгубеният Рай“ на Джон Милтън съдържа следния пасаж:

... и двамата поеха
в леса най-гъст и там сред всички дървеса избраха
смокинята – не тази, що с плода си е прочута,
а друга, на индийците позната и до днес
в Декан и Малабар, която толкова охолно
простира дългите си клони, че в земята пак
се вкореняват вейките и дъщери поникват
покрай дървото-майка, цяла жива колонада
с високи арки и пътеки звънки между тях –
индийският пастир там често, бягайки от зноя,
намира хладина и тъй пасящото си стадо
следи през просеки в листака; та листа такива
те сбраха – като амазонски щитове широки,
и колкото умееха, съшиха ги така, че
да се опашат, но нима вината и срама
ужасен биха скрили с тях...⁷

Описанието на дървото, от чиито листа Адам и Ева изработват своите препаски, не оставя съмнение, че става дума именно за индийския банян. Вниманието на изследователите отдавна е било привлечено както от тази, така и от редицата други препратки в поемата към Южна Азия, тъй като тези земи ще се превърнат в английски колонии доста по-късно от времето на нейното написване. Тя е отпечатана през 1667 г., а Британска Индия започва официалното си съществуване едва през 1754 г., макар началото на британското присъствие в Индия да датира още от 1600 г., когато е основана Лондонската търговска компа-

⁷ Дж. Милтън, *Изгубеният рай*. София, Народна култура, 1981.

ния, търгуваща с Източна Индия (The Company of Merchants of London Trading into the East Indies), по-известна като Британска източноиндийска компания.

Милтън обаче е съвременник на колонизаторските походи на Британската империя към Новия свят и въпросът дали е бил защитник или противник на колониализма заема ключово място в изследванията върху неговото творчество, особено в контекста на Новия историзъм и постколониалната критика. Един от влиятелните тълкуватели на „Изгубеният рай“, Мартин Еванс, твърди, че поемата „може да се опише като палимпсест, съдържащ древен библейски текст, върху който е насложен модерен колониален наратив, вписан в пространствата между библейските думи“⁸. Еванс открива преки паралели между героите и събитията в творбата на Милтън и исторически личности и обстоятелства, свързани с колониалните отношения на Великобритания с Новия свят. Той изтъква важността на факта, че докато е служил като секретар за чуждите езици в периода на Английската република (Commonwealth of England), поетът е имал възможност да се запознае отблизо с идеологията на колониалната политика. Според Еванс, Милтън се е основавал на две основни направления в английския колониален дискурс: антиколониално, критикуващо испанското завладяване на Западните Индии, Мексико и Перу, и проколониално, защитаващо английските колонии във Вирджиния и Нова Англия⁹.

Но да се върнем на въпроса за прелюбопитното присъствие на индийския банян в Милтъновите райски градини. Твърде подробното му описание е вмъкнато непосредствено след най-драматичното събитие в Книга IX, съдържаща разказа за самото грехопадение. Адам и Ева вече са вкусили от забранения плод¹⁰, което е събудило у тях похот, непозната преди. След като я удовлетворяват и замъгленото им съзнание се прояснява, Адам осъзнава съдбовната необратимост на случилото се и неотложността на това да намерят с какво да скрият „един от друг онези части, дето ни изглеждат най-срамни и неугледни“. Осезаем е контрастът между потреса в душите на героите и „пасторалното

⁸ J. M. Evans, *Milton's Imperial Epic: Paradise Lost and the Discourse of Colonialism*. Cornell University Press, 1996, p. 5.

⁹ J. Dixon, *Milton's Imperial Epic: Paradise Lost and the Discourse of Colonialism*. By J. Martin Evans. Brill, 1999, issue 1, p. 131 – 133. <https://brill.com/view/journals/pass/1/1/pass.1.issue-1.xml>

¹⁰ За Милтън това е ябълка – Книга IX, стих 585.

спокойствие и безметежност“, които носи описанието на индийската смокиня, особено със споменаването на индийския пастир, кротко отдъхващ под гъстите ѝ клони¹¹. През XVIII век този и други подобни моменти на „отклонение“ от същинската тема на Милтъновата поема са се сторили самоцелни в очите на някои нейни тълкуватели. Пример за това е коментарът на „Джентълмена от Оксфорд“¹², според когото поетът чисто и просто се е изкушил да парадирва с познанията си за чужди страни¹³. Други обаче, и то сред най-авторитетните анализатори на творбата като Джоузеф Адисън или Джонатан Ричардсън не намират за излишни честите препратки към природата и географията на изтока, тъй като те, дори ако невинаги крият някаква значима идея, носят на читателя наслада от това, че поетът е отпуснал юздите на фантазията си¹⁴.

Ако пасажът с баняна в Книга IX не е нито самоцелна демонстрация на осведоменост, нито само израз на волята за фантазиране – а такова е виждането на преобладаващата част от съвременните изследователи на „Изгубеният рай“ – то същественият въпрос е как в действителност може да бъде разбрано неговото значение. Според една от възможните интерпретации, поддържана например от Алис Матюс в статията ѝ „Безплодното дърво в *Изгубеният рай*: символ на греха“, авторката извежда тълкуването си, че индийското дърво е символ именно на греха, позовавайки се на изричното настояване в текста на Милтън на това, че смокинята, от чиито листа Адам и Ева ушиват препаските си, не е „тази, що с плода си е прочута“, с което се внушава, че самата тя е безплодна¹⁵. За аргумент на подобно разбиране може да послужи предположението, че сред източниците, от които Милтън е черпил информация за баняна – на първо място „Естествена история“ на Плиний

¹¹ A. Motwani, A Tree “Very Wonderful to Behold”: The Primeval Banyan in ‘Paradise Lost’. <https://miltonics.home.blog/2019/05/05/a-tree-very-wonderful-to-behold-the-primeval-banyan-in-paradise-lost/>

¹² Прозвището „Джентълмена от Оксфорд“ се отнася до Никола-Франсоа Дюпре дьо Сент-Мор (1695–1774), автор на адаптиран превод на френски на творбата на Милтън.

¹³ Motwani, A Tree...

¹⁴ Christopher Ricks, *Milton's Grand Style*. New York, Oxford University Press, 1963, p. 120.

¹⁵ A. M. Mathews, “The Fruitless Tree in *Paradise Lost*: Symbol of Sin”, In: *Spokesperson Milton: Voices in Contemporary Criticism*, ed. Charles W. Durham and Kristin Pruitt McColgan (Selinsgrove, Susquehanna University Press, 1994), p. 22.

Стари, а също така и „Билкарството или обща история на растенията“ на английския ботаник от XVI век Джон Джерард, са били и съчиненията на автори като Томас Бекън (1511 – 1567) и Уолтър Роли (1553 – 1618). И двамата, следвайки по-ранни авторитети, са разпознали в строежа на баняновото дърво алегория на първоначалната праведност на Адам в очите на Бог, последвана от изпадането му в греха. Отначало човекът е растял прав и строен към Бога, но след като е престъпил заповедта на своя Създател, „подобно на клоните на това дърво, е започнал да се навежда надолу и се е свил към земята, вкоренявайки се в този покварен свят“¹⁶.

Авторитетен изследовател като Балачандра Раджан посочва, че тъй като епизодът с баняна, както и останалите немногоройни препратки към Индия се явяват почти без изключение в сцени, свързани с ада или със състоянието след грехопадението, се създава впечатление за „сатанизиране на Ориента“¹⁷ в поемата на Милтън. Други припомнят, че плодът на смокиновото дърво е основният съперник на ябълката като плод на грехопадението, а освен това в много архаични култури смокинята се асоциира със сексуалната разюзданост, поради което допускат, че безплодието на индийското дърво в Милтъновия рай може да се приеме всъщност като положителен знак¹⁸. Не по-малко интересна е гледната точка, според която Милтън дори е приписал християнска символика на индийския банян, тъй като кротко почиващият под сянката му пастир напомня „призрачен двойник“ на Христос¹⁹.

Както и да се разбира многозначното и ценностно неопределено присъствие на свещеното за индусите дърво в християнския Едем, с този детайл в своята поема Милтън изглежда за дълго време напред е задал една характерна за колониалния период посока на мислене за отношенията между архаичните култури на Британия и Индия, като с неговото въздействие някои изследователи обясняват факта, че у поети от периода на Английския романтизъм изображението на баняна често придобива твърде гротескни черти. Такава хипотеза развива Умберто Гарсия, професор по литература в Калифорнийския университет, в статията си „Колридж, Индия и призрачното баняново дърво“.

¹⁶ Motwani, *A Tree...*

¹⁷ Balachandra Rajan. *Under Western Eyes: India from Milton to Macaulay*. Durham, NC: Duke University Press, 1999, p. 50.

¹⁸ Motwani, *A Tree...*

¹⁹ H. Garcia, Coleridge, India, and the Spectral Banyan Tree, *Studies in English Literature, 1500–1900*, Vol. 57, No. 4, The Nineteenth Century (Autumn 2017), p. 705.

В началото ѝ авторът припомня едно прелюбопитно тройно „дървесно“ сравнение, чрез което в една от своите лекции, посветени на Шекспир, Колридж описва духа на националния бард: той е уподобен на „самодостатъчен бор“, „велик тис“ и индийски банян. Първото дърво символизира непоклатима устойчивост, второто – свирепа независимост, а третото, описано в непубликувано стихотворение на Колридж като „гора само по себе си“, – „безкрайно разточителство и разкош и непрестанно размножаване“²⁰.

Парадоксът тук, според Гарсия, се крие в това, че в споменатото стихотворение, представляващо алегорично описание на банян, самото дърво и седящият под него „тъмен“ индийски факир²¹ са видени като образ на грубото идолопоклоничество, от което се ужасява християнската душа²². Как фигурата на гения, възплътил най-възвишеното в националния дух, може да поеме в себе си призракната сянка на чудовищното дърво с подслонилия се под него чуждоверски аскет? Според хипотезата на Гарсия тъмният факир „преследва романтичния поет и неговите английски съвременници, които непрекъснато се обръщат към смущаващия образ на баняновото дърво, за да разсъждават върху динамичните връзки между Англия и Индия, християнството и индуизма, национализма и колониализма“²³. В баняновото дърво на Колридж той долавя взаимопроникването между две характерни за времето на поета интелектуални течения: „антикварни наративи, които локализируют ранното християнство в друидските дъбови гори на Англия, и възроденият към края на XVIII век интерес към Изтока от страна

²⁰ *Ibid.*, p. 701.

²¹ Да припомним, че в Индия факир е название на член на мюсюлманско или индуистко братство.

²² Това е текстът на непубликуваното стихотворение на Колридж, цитирано в статията на Умберто Гарсия:

As some vast tropic Tree, itself a Wood,
That crests its Head with clouds, beneath the flood
Feeds its deep roots, and with the bulging flank
Of its wide Base controls the fronting bank,
(By the silent currents pressure scoop'd away
The fronting Bank becomes a foam-pil'd Bay).
High in it's Fork the uncouth Idol knits
His channel'd Brows: low murmurs stir by fits:
And dark below the horrid Faquir sits;
An Horror from its broad Head's branchy Wreath
Broods o'er the rude Idolatry beneath. (Garcia, *Coleridge, India, and...*, p. 114)

²³ *Ibid.*, p. 702.

на европейски учени, които твърдят, че са преоткрили езическото си минало в индийските езици, религии и архитектура²⁴.

Пример за споменатите антикварни наративи, посочен в статията, е популярният седемтомник „Индийски древности“, публикуван през 1793 – 1800 г. от англиканския антиквар, библиотекар и поет Томас Морис, който вярвал, че съществува родство между друидския култ към гората и този към баняновото дърво в Индия, където то е играло ролята на природен храм. И двата култа отразяват според Морис една поварена вяра, практикувана от потомците на Ной, но друизмът, твърди той, е все пак по-близо да авраимическите учения, отколкото до индуизма, от което следва, че британците са предопределени да насочат индийците към техните неосъзнати християнски корени. Впрочем когато става дума за връзки между библейската история и Индия, може да се припомни една много стара традиция, която тръгва от Йосиф Флавий и намира последователи сред ранните отци на църквата, както и сред по-късни средновековни автори. Флавий е смятал, че Фисон, една от четирите реки, които според *Битие* извирали от райската градина, е не друга, а Ганг, докато страната Хавила е Индия²⁵. Така че обратното на хипотезата за „сатанизиране на Ориента“ допускане, че Милтън „християнизира“ индийския банян като буквално го „посажда“ в Едем, не изглежда лишено от основания. Самата Индия, на която банянът е емблема, става част от Свещената история на света като страна на „паднали ангели“, предопределена да бъде спасена²⁶.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ По същия начин е локализиран Земният рай в поемата *Образът на света* (*L'Image du monde*) на лотарингския автор от XIII век Готие от Мец, който е вярвал, че Фисон е Ганг, река, която прекосява Индия и се влива в Западно море (Атлантическия океан).

https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Gossuin_-_L%E2%80%99Image_du_monde,__%C3%A9dition_Prior,_1913.djvu/47

²⁶ В Книга I на „Изгубеният рай“ една от първите видими последици от падането на ангелите е загубата на техния гигантски ръст. В смаяването си те са оприличени на хималайските пигмеи.

...така нагъсто този сонм
се блъскаше и пъплеше, доде бе даден знак
и – гледай чудо! – тези, дето досега по ръст
от земните чеда дори изглеждаха по-едри,
сега по-дребни от джуджета, тук на малко място
тълпяха се безчет като онуй пигмейско племе
отвъд Индийската гора...

Китайският банян на Пол Клодел

Необикновеното източно дърво, което само си отглежда своя вършена гора, е никнало и на френска литературна почва. Среща се дори в „Клетниците“ на Юго²⁷. Появява се в „Антични поеми“ на Льоконт дьо Лил, мярва се в „Индийски приказки“ на Маларме. Има го при Жул Лафорг, при Жан Озире. Пол Клодел обаче посвещава изцяло на него едно от стихотворенията в проза, от които е съставен сборникът му „Познание за изтока“ (*Connaissance de l'Est*), писан в голямата си част по време на консулската му мисия в Шанхай. Към този кратък, мощен и в същото време притихнал в свършенството си текст ще погледнем сега. И за разлика от баняна на Милтън, върху чиито потенциални значения не изглеждаше възможно да се разсъждава адекватно, без да се държи сметка за историческите и идеологически контексти на колониалната и постколониалната епоха, творбата на Клодел като че ли приканва към едно класическо затворено четене, което не се нуждае от нищо друго освен от нейните собствени думи.

Нека кажем, че всъщност с баняна се срещаме още в първите редове на сборника „Познание за изтока“, макар че отделното стихотворение, което му е посветено, е дванайсетото подред. Герой на първото е кокосовата палма, но преди вниманието да се фокусира върху нея, читателят е осведомен, би могло да се каже дори предупреден за нещо много съществено: ако „у нас“, да разбираме „на нашия европейски континент“, всяко дърво е изправено като неподвижен човек, дълбае с корените си земята и държи ръцете си протегнати нагоре, то „тук“ „свещеният“ банян никога не се издига сам. От него се спускат нишки, чрез които той се връща постоянно към недрата на земята, „подобен на самопораждащ се храм“²⁸. Изглежда най-съкровениите разлики между

²⁷ Във втора глава от Книга I на Част IV от романа има един кратък параграф, в който кралските родове са сравнени с индийската смокиня, отличителна по думите на повествователя с това, че всеки неин клон, превивайки се към земята, пуска корени и сам се превръща в дърво. Единственото условие да се появи династия е съответният клон да се вкорени в народа. Аналогията между паразитната природа на екзотичното индийско дърво и тази на монархическите фамилии отразява еволюцията на политическите възгледи на Юго, когото събитията около държавния преврат на Луи-Наполеон Бонапарт, самопровъзгласил се впоследствие за император, превръщат от убеден роялист в ревностен републиканец и критик на монархията.

²⁸ P. Claudel, *Connaissance de l'Est*. Paris, Larousse, 1920, p. 7.

два свята, между две култури, се виждат и разбират най-ясно чрез разликите между техните дървета.

Стихотворението „Банянът“ се състои от четири параграфа. Първият е само от едно изречение: „Банянът издърпва“ (*Le banyan tire*). Поради краткостта на текста, ще си позволим да го приведем целия.

Банянът издърпва.

Този гигант тук, подобно на своя брат от Индия, не се залавя за земята с ръце, а повдигайки се с извиване на раменете си, отнася към небето корените си, подобни на преплетени вериги. Стволът му, едва издигнал се на няколко стъпки от земята, усърдно разтваря крайниците си като ръка, която дърпа здраво стиснат сноп въжета. С бавно протягане чудовището се изтегля и впряга цялото си усилие с такова напрежение, че грубата кора се пука, а мускулите изскачат изпод кожата. Тласъци напред, навеждания и извивки, усуквания на раменете и гърба, освобождаване на бедрените мускули, игри с крик и лост, ръце, които при повдигане и спускане сякаш измъкват тялото от еластичните му стави. Това е възел от питони, хидра, която се изтръгва яростно от жилавата земя. Сякаш банянът повдига тежест от дълбините и я задържа с механизма на изпънатите си крайници.

Почитан от смиреното племе, той стои на портите на селото като патриарх, пременен в тъмната си зеленина. В подножието му е поставена пещ за жертвоприношения, а в самото му сърце, в разстоянието между клоните, е разположен олтар, каменна кукла. Свидетел на цялата околност, собственик на земята, оградена от корените му, той стои неподвижен и според това накъде е обърната сянката му, или остава сам с децата, или в часа, когато цялото село се събере под напредващата му с криволичене гора и розовите лъчи на луната, преминаващи през отворите на свода му, осветят сборището със стълб от злато, колосът, добавил още една секунда към своите векове, устоява с незабележимо усилие.

Там някъде митологията е почела героите, които са разпределили водата в областта, и изтръгвайки огромна скала, са освободили запушения отвор на чешмата. Виждам изправен в баняновото дърво един растителен Херкулес, неподвижен в монументалността на величествения си труд. Дали той не е окованото чудовище, преодоляло скъперническата съпротива на земята, благодарение на което изворът блика и прелива, тревата расте наоколо, а водата не пресъхва в оризищата? Той издърпва²⁹.

²⁹ *Ibid.*, p. 53 (преводът мой – М. Я.).

Толкова много е казано в този кратичък текст, че смислите избухват от него като корени от клоните на баняново дърво. В същото време е съвсем прозрачен със стройния си класически строеж, с ясната си триделна структура, при която всеки от параграфите разказва по една завършена история. В първия – без да се брои самостоятелното начално изречение – банянът е съвсем сам. Атлет, който се състезава сам със себе си, или нов Сизиф, който вместо да тласка нагоре камък, трябва до безкрайност да удържа някаква огромна тежест, измъкната от дълбините. Цялата сцена е като на забързан каданс и сякаш се развива пред очите на онемял от почуда свидетел. И въпреки думите в текста, които приписват чудовищност на гиганта – чудовище, възел от питони, хидра, – в него чудовищен, нечовешки или свръхчовешки, е само мащабът на усилието му. Гледката е поразителна, но не е заплашителна. И така, както изглежда, че точно по сизифовски, на тази чутовна борба за растеж не ѝ е дадено никога да спре, разказът за нея внезапно замлъква, при това без да оставя чувство за недоизказаност.

Във втория разказ от самотната изнурителна борба на гиганта дори не е останал спомен. Тя е напълно забравена, като че ли никога не я е имало. Пределът на растежа, изисквал такова титанично усилие, изглежда достигнат и банянът стои невъзмутим в патриаршеското си достоплешие, в правото си на вековен свидетел и собственик. Времето също вече не е така главозамайващо ускорено, а впрегнато и овладяно в предвидимата повтораемост на ритуала. Банянът е наречен не гигант, а колос, което подсилва внушението за монументалната му неподвижност. Освен това вече не е сам, или ако е, той е „сам с децата“, в някакво очевидно запазено само за тях време, преди да се събере цялото село. С децата го свързва един вид тайно съзаклатие, те и той знаят неща, които остават скрити за възрастните. Но в тази почти пасторална идилия под розовите лъчи на луната, под привидно ненарушимата умиротвореност и тържествена застиналост на фигурата на колоса, неговата гора продължава да расте, да напредва „с криволичене“. Усилието всъщност не е преустановено, само е станало „незабележимо“, вероятно и заради това, че за баняна и за хората времето тече различно: неговите секунди се равняват на човешки векове.

С последния разказ настъпва още една смяна на модела на времето: по човешки линейно и ускорено в първия параграф, приказно неопределено във втория, в третия времето се връща далеч назад към абсолютното, както го беше определил Бахтин, митологично минало.

И съвсем не изглежда странно, че митове от различен произход се смесват или по-скоро си сътрудничат в създадената в текста на Клодел атмосфера на пълна взаимна преводимост помежду им. Както сцената с насъбралото се около дървото множество изглежда може би „повече библейска, отколкото китайска“³⁰, така и местната източна легенда, която вероятно обяснява присъствието на баняна по тези места и чийто произход е посочен с неопределеното „там някъде“, е отъждествена със „западния“ мит за Херкулес. Но за това са нужни нечий поглед и нечие съзнание, в които отъждествяването да се случи. И те се появяват в първия и единствен момент, в който текстът проговаря от първо лице: „Виждам изправен в баняновото дърво един растителен Херкулес...“³¹

И още нещо се появява за първи път във финалния параграф. Нещо, което, както забелязва Жан-Пиер Ришар, по необясним начин е било забравено до този момент:

Това последно движение е резултат може би от някаква закъсняла мисъл, опит за запълване на внезапно осъзнат пропуск. Защото текстът нито веднъж до този момент не е споменал за вода, нито дори за струйка, била тя повърхностна или дълбока: накратко, нищо, което би могло реално да се противопостави на „скъперническата съпротива“ на земята... Именно това ще се опита да направи сега, под формата на заключение, един последен изблик на мечтанието³².

Ето каква може би е истината: благодарение на подвига на скрития в баняновото дърво растителен Херкулес, сега „изворът блика и прелива, тревата расте наоколо, а водата не пресъхва в оризищата“. Самият той обаче – оказва се – не е свободен. Веригите, които в първия разказ са само реторическа фигура, тъй като сравнението с тях описва по-нагледно корените на баняна, в третия са съвсем реални, в тях е окован митичният спасител, избавил това място от сушата. Тук Херкулес по

³⁰ D. Alexandre, *Genèse de la poétique de Paul Claudel : comme le grain hors du furieux blutoir*. Paris, Champion, « Littérature de notre siècle », n° 17, 2001, p. 524.

³¹ На това обръща внимание и Лука Барбиери с своя анализ на текста на Клодел. Barbieri, L. Ce qu'un arbre veut dire : lecture du banyan de Paul Claudel, *Revue d'histoire littéraire de la France* 2015/2 (Vol. 115), p. 386.

³² J.-P. Richard, *Rêveries autour d'un arbre*. Nord, 2014/1, N° 63, p. 8 (Авторът на статията е роденият през 1949 преводач, а не роденият през 1922 г. литературен теоретик и критик със същото име).

странен начин се слива с Прометей, донесъл не вода, а огън на хората. И не е чудно, че това неочаквано смешение между герой-полубог и титан отново извиква идеята за чудовищност, напълно отсъстваща от патриаршеската сцена в предишния параграф. Но и тук „окованото чудовище“ не буди страх, а по-скоро съчувствие. То загатва за това колко неимоверно трудно е, когато искаш да се движиш, но си привързан към корени, дори ако си банян, т.е., единственото същество на тази земя, способно да се движи и да напредва заедно с корените си, като непрестанно ги умножава.

Но той все пак успява. „Той издърпва“, както гласи последното изречение. За разлика от всички други растителни същества, които поникват и растат отдолу нагоре, тласкани и подпомагани от невидими сили, той трябва постоянно да „издърпва“, да „се издърпва“ от хватката на собствените си въздушни корени, за да расте и напредва по земята, като си създава нови.

Човек наистина би помислил, че ще да е несравнимо преживяване да види банян, щом от срещата с това творение на природата може да се роди творба като тази миниатюра на френския автор. Веднъж съзрял в това необикновено същество човешки баща и митологичен титан едновременно, Клодел го описва с тези черти и в другите си текстове. Във „Входът на земята“ (*L'entrée de la terre*) от същия сборник страж на селата отново е един голям банян, „Баща, на когото всички деца от околността са дадени за осиновяване“³³, а в „Гробове. Слухове“ (*Tombes. Rumeurs*) банянът е „Атлас, мощно укрепен върху извитите оси на коленете и раменете си и готов да понесе тежестта на небето“³⁴.

Има все пак една любопитна липса в описанията на баняна в текстовете на Клодел, която е направила впечатление на изследователи на творчеството му: на нито едно място той не е споменал и дума относно начина, по който този толкова загадъчен представител на растителния свят започва живота си като малко семенце, захващайки се за клон на друго дърво. Това обаче е направил следващият автор, на когото ще отредим място в настоящия текст. Той ще бъде и последният.

³³ Claudel, *Connaissance....*, p. 45.

³⁴ *Ibid.*, p. 39.

Тайландският банян на Ричард Пауърс

Издаден през 2018 г. и носител на наградата „Пулицър“ за 2019 г., „The Overstory“ е дванайсетият роман на американския писател Ричард Пауърс. В превод на български излиза под заглавието „Дървесна история“. Авторът споделя, че за да го напише, е прочел над сто и двадесет книги върху дърветата и горите. Силно му е повлиял трудът на канадския антрополог Едуардо Кон „Как мислят горите: към една антропология отвъд човешкото“³⁵, както и нашумялата и много оспорвана книга „Тайният живот на дърветата“ на немския горски инженер и писател Петер Волебен³⁶. Тя служи за прототип на книга, озаглавена „Тайната гора“, която пише една от героините на „Дървесна история“, Патриша Уестърфорд.

Романът на Пауърс е разделен на четири части, всяка от които съответства на етап от жизнения цикъл на едно дърво: „Корени“, „Стебла“, „Корона“ и „Семена“. Разказва историите на деветима взаимосвързани персонажи, съдбовно белязани от връзката си с дърветата. Почти всички те са преживели някакво травматично събитие преди пътищата на повечето от тях да се пресекат по време на екологична акция, чиято цел е спасяването на една гигантска секвоя в региона на Северна Калифорния. Името на вековното дърво е Мимас. Той, както и изобщо дърветата и горите, които са централна тема и централна грижа в романа, са представени като негови герои, наравно с хората. Във философската основа на творбата водеща е идеята за неотложната необходимост от преодоляване на опозицията между субект и обект в начина, по който мислим отношението между човека и природата. Това обяснява защо критическите прочити на „Дървесна история“, в преобладаващата си част, са в светлината на съвременната екоkritика и на екософията в смисъла на Арне Нес и Феликс Гатари.

Романът изобличава дейността на горските предприятия, които в името на корпоративните си интереси нанасят непоправими щети върху цели екосистеми на фона на бездействието или мълчаливото съучастие на политическата власт. В същото време, изразената в него позиция спрямо екоактивизма не е еднозначна и безкритична. Радикали-

³⁵ Ed. Kohn, *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*. University of California Press, 2013.

³⁶ На български език книгата на Волебен излиза в издателство „Ера“ през 2017 г.

зирането на протестите около Мимас става причина за смъртта на една от героините. Както с основание е отбелязано в една от рецензиите за „Дървесна история“ в българския печат, това е „самоосъзната книга“, съумяваща достатъчно трезво да проблематизира „сентименталните и проповеднически“ елементи, които не са чужди на посланието ѝ³⁷.

За темата на настоящата статия творбата на Пауърс представлява интерес заради ролите, отредени в нея на баняновото дърво-гора. Един от героите, Дъглас Павличек, претърпява тежка катастрофа в периода на службата си като сержант в американската армия. По време на мисия в Тайланд пилотираният от него военен самолет е улучен от ракетата. Спускането му с парашута, почти неуправлям заради силния вятър, заплашва да завърши фатално, но по благоволенieto на съдбата той пада в клоните на един банян – „дърво гора, което е расло тук от триста години в очакване да го посрещне“³⁸. Павличек е свален от клоните от група поклонници, дошли да почетат свещения банян, а един от тях му казва буквално следното: „Дървото ти е спасило живота“.

Сред многолюдната общност на дърветата, оживели в творбата, се открояват три, които са особено ярко персонифицирани. Първото е кестенът в двора на семейната къща на потомъка на норвежки преселници Ник Хойл, герой, въведен в самото начало на повествованието, който продължава започналата още в XIX век семейна традиция всяка година кестенът да бъде фотографиран, за да се съхрани цялата история на растежа му. Второто персонифицирано дърво е споменатата по-горе секвоя Мимас. Третото е банянът, на който сержант Павличек дължи живота си.

Кестенът умира от болест. Мимас е отсечен въпреки жертвоготовните усилия на екоактивистите. Смърт на банян в романа няма. И може би не само защото той е епизодичен герой – явява се два пъти: единият е в ролята му на спасител на Дъглас Павличек, а за другия ще стане дума след малко. Банянът е свещен – при него идват поклонници. С други думи, да бъде безсмъртен е част от неговата същност. Извънреден е и начинът, по който той покълва и расте. Пауърс е посветил на този феномен отделен отрязък от текста, в който с ботаническа точност и поетическо вдъхновение разказва за невидимите и видимите етапи от живота на един банян до превръщането му в дърво-гора.

³⁷ М. Касабов, Деликатна и мъдра книга: <https://kultura.bg/article/1069-delikatna-i-mydra-kniga>

³⁸ Р. Пауърс, *Дървесна история*. София, Колибри, 2022, с. 94.

Една оса, покрита с поленов прашец, влиза през дупката в дъното на зелена смокиня и снася яйцата си вътре. Всеки един от седемстотин и петдесетте вида на рода *Ficus* има своя уникална оса, която го опрашва. Нашата оса по някакъв начин е открила точния вид, който ѝ е нужен. След снасянето на яйцата откривателката умира. Плодът на смокинята се превръща в нейна утроба. След като се излюпят, паразитните ларви се хранят с вътрешността на това затворено съцветие, но без да го опустошават съвсем. Мъжките се чифтосват със сестрите си, а сетне умират в своя луксозен плодов затвор. Женските излизат навън и отлитат, целите покрити с поленов прашец, за да продължат безкрайната игра другаде. Смокинята, която са напуснали, произвежда червеникави семенца. След като кълве от тази смокиня, една пойна птичка прокарва семенце през хранопровода си и го пуска от небето заедно с богата, лепкава курешка върху чатала на друго дърво. Тук слънцето и дъждът подхранват семенцето и то се разминава с милионите начини да загине. Вместо това пораста, корените му се спускат надолу и обгръщат гостоприемника. Минават десетилетия. Векове. От стеблото на смокинята изникват клони и листа. По-големите клони пускат разклонения, които се навеждат към земята, вкореняват се и на свой ред се превръщат в стебла. С времето около централния ствол се появява цяла овална гора от триста основни стебла и две хиляди по-малки. И все пак това е една-единствена смокиня от вида банян³⁹.

Оказва се, че осата е много доверчиво същество. Тя, както е известно, се оставя да бъде прелъстена и от орхидеята, която, лишена от нектар, се е научила да отделя псевдоферомони и да приема формата на женска оса, за да привлече мъжките и така да си осигури опрашването. Неслучайно Делбоз и Гатари се позовават често на това явление в подкрепа на своята критика на еволюционизма, тъй като то е пример за това, че в биологичния свят, наред с естествения отбор, действат и всевъзможни мутации. Но, казано на шега, ако доверчивостта на мъжката оса по отношение на орхидеята я въвлеча само в любовна изневяра към собствения ѝ вид, то това, че се поддава на привлекателността на баняновите смокини, ѝ струва живота. И това не е единствената смърт, вградена в живота на това дърво. Негова жертва става и дървото гостоприемник, което постепенно загива, задушено от умножаващите се корени на баняна.

³⁹ *Ibid.*, с. 93.

В цитираното по-горе описание на баняна, което непосредствено предхожда сцената със спасяването на Дъглас Павличек, се премълчава, че на гостоприемника му е съдено след време да загине. За природата му на удушвач – точно така се наричат подобен вид растения – се говори на друго място в романа. Тя разтърсва съзнанието на друг герой, Нилай Мета. Син на индийски емигранти, още като ученик той е обсебен от компютърното програмиране. Засегнат от отношението на учителката, която му отнема тетрадката със записки, той се покатерва на едно дърво, но пада от него и остава за цял живот в инвалидна количка. След завършването на университета в Станфорд, вече изявен компютърен гений, той основава изключително успешно предприятие за видеоигри. Но идеята, че в компютъра могат да се побират цели светове и вселени, посява в главата му неговият баща, който един ден му показва в семейния албум странна снимка – „малка, зеленикава, тайнствена. Сякаш плетеница от гигантски питони се изливат от купчина развалини“. Това всъщност е банян, чието семенце е попаднало върху покрива на храм, който след векове е рухнал под тежестта му. Нилай е поразен.

Десетки виещи се корени и стебла пълзят по останките на стените. Влизат като пипала в процепите и пукат камъните. Един корен се е спуснал като сталактит от горния праг на една порта в търсене на земята. Това сляпо опипване ужасява момчето, но то не може да отмести очи. Има нещо животинско в начина, по който стволите на растението търсят пролуки в зидарията. Като хоботи на слонове, които знаят какво искат, опипват, намират пътя. Нещо бавно и целенасочено иска да срине със земята човешкия градеж...⁴⁰

С тази снимка баща му иска обаче да му каже само това, че щом Вишну е могъл да побере такава великанска смокиня в миниатюрно семенце, колко повече би могло да се побере в машина като компютъра. И урокът дава резултат. Нилай ще разработва своите бъдещи компютърни програми, следвайки модела на баняна.

Смокинята от снимката на баща му, сринала храма, обсебва момчето. Продължава да расте все по-бързо с всеки нов програмен ход. Да се разпростира в търсене на пукнатини, да опипва пътища за бягство, да

⁴⁰ *Ibid.*, с. 106.

се озърта за нови сгради, които да погълне. Тя продължава да вирее под грижите на Нилай през следващите двацет години⁴¹.

Сред десетките, може би дори стотици дървета, които участват в „Дървесна история“, именно банянът е избран за образ на вселената. Тя е „като банян, с корени във въздуха и клони в земята“⁴².

Колкото до литературата, това *повече от дърво* очевидно е способно да ѝ предоставя *гора от смисли*, които тя да превръща в нови истории.

БИБЛИОГРАФИЯ

Вико, Дж. *Новата наука* [Vico, G. *Novata nauka*]. София, Панорама плюс, 2013.

Волебен, П. *Тайният живот на дърветата* [Wohlleben, P. *Tayniyat zhivot na darvetata*]. София, Ера, 2017.

Касабов, М. Деликатна и мъдра книга [Kasabov, M. *Delikatna I madra kniga*]: <https://kultura.bg/article/1069-delikatna-i-mydra-kniga>.

Милтън, Дж. *Изгубеният рай* [Milton, J. *Izgubenyat ray*]. София, Народна култура, 1981.

Пауърс, Р. *Дървесна история* [Powers, R. *Darvesna istoriya*]. София, Колибри, 2022.

Alexandre, D. Genèse de la poétique de Paul Claudel : comme le grain hors du furieux blutoir, *Littérature de notre siècle*, n° 17, 2001.

Barbieri, L. Ce qu'un arbre veut dire : lecture du banyan de Paul Claudel, *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2015/2 (Vol. 115).

Claudel, P. *Connaissance de l'Est*. Paris, Édition Larousse, 1920.

Dixon, J. Milton's Imperial Epic: Paradise Lost and the Discourse of Colonialism. By J. Martin Evans. *Brill*, 1999, issue 1: <https://brill.com/view/journals/pass/1/1/pass.1.issue-1.xml>

Evans, J. M. *Milton's Imperial Epic: Paradise Lost and the Discourse of Colonialism*. Cornell University Press, 1996.

Garcia, H. Coleridge, India, and the Spectral Banyan Tree. *Studies in English Literature, 1500–1900*, Vol. 57, No. 4, 2017.

Harrison, R. *Forests. The Shadow of Civilization*. University of Chicago Press, 1993.

⁴¹ *Ibid.*, с. 107.

⁴² *Ibid.*, с. 96. Всъщност сравнението на вселената с банян препраща буквално към пасаж от санскритската поема *Бхагавад гита*.

Kakerken, A. van. Arbres: du Thème au Symbole. Étude de Poétique Générale et Comparée. Littératures. Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 1996. Thèse en ligne: <https://theses.hal.science/tel-02355298>

Kohn, Ed. *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*. University of California Press, 2013.

Mathews, A. M. The Fruitless Tree in *Paradise Lost*: Symbol of Sin, In *Spokesperson Milton: Voices in Contemporary Criticism*, ed. Charles W. Durham and Kristin Pruitt McColgan Selinsgrove, Susquehanna University Press, 1994.

Metz, Gautier de. L'image du monde: https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Gossuin_-_L%E2%80%99Image_du_monde,_%C3%A9dition_Prior,_1913.djvu/47.

Motwani, A. A Tree “Very Wonderful to Behold”: The Primeval Banyan in ‘Paradise Lost’. <https://miltonics.home.blog/2019/05/05/a-tree-very-wonderful-to-behold-the-primeval-banyan-in-paradise-lost/>

Rajan, B. *Under Western Eyes: India from Milton to Macaulay*. Durham, London, Duke University Press, 1999.

Richard, J.-P. Rêveries autour d'un arbre. *Nord*, 2014/1, N° 63.

Ricks, Chr. *Milton's Grand Style*. New York, Oxford University Press, 1963.

ЗВУЦИТЕ НА ГОРАТА

Маргарита Серафимова

Институт за литература – Българска академия на науките

THE SOUNDS OF THE FOREST

Margarita Serafimova

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Резюме: Гората притежава своя неповторима звукова атмосфера, близка и понятна дори и за градския човек: трели на птици, ромон на вода, шумолене на листа, тремоло на цикади. Смята се, че всичко това носи успокояващ ефект и ни откъсва от тревогите на всекидневието. Тук може да се открие известен атавизъм, свързан с нашата еволюция в лоното на природата: една дълбинна връзка, форма на реминисценция и осъзнаване, че тези звуци са сякаш гравирани в генетичния ни код, наследен от нашите предци, които са живели в близък контакт с първичните гори. Означава, че дори и в градското ни битие зовът на дивото е в нас. Осъзнаваме, че ние не отиваме в гората, а се завръщаме в нея – а значи, в колективното ни минало, както и в това на нашето детство, люляно от приказките и песните, от първите ни спомени. Статията разглежда разнообразните шумове на гората и тяхната интерпретация в изкуството – от музиката, скрита в дърветата до сонорния експресивизъм в литературата.

Ключови думи: природни звуци, биофония, звукови картини, поетика на слушането

Abstract: The forest has its own unique sound atmosphere, close and understandable even to the city dweller: the trills of birds, the murmur of water, the rustling of leaves, the tremolo of cicadas. It is believed that all this has a calming effect and detaches us from the worries of everyday life. Here one can find a certain atavism, related to our evolution in the bosom of nature: a deep connection, a form of reminiscence and awareness that these sounds are as if engraved in our genetic code, inherited from our ancestors who lived in close contact with the primeval forests. It means that even in our urban existence the call of the wild is within us. We realize that we do not go to the forest, but return to it – and therefore, to our collective past, as well as to that of our childhood, cradled of fairy tales and songs, of our first memories.

The article examines the diverse noises of the forest and their interpretation in art from the music hidden in the trees to the sound ekphrasis in literature.

Keywords: *Natural Sounds, Biophony, Sound Paintings, Poetics of Listening*

Затворете очи, наострете слух и знайте, че от най-недоловимия звук до най-оглушителния шум, от най-простия тон, до най-величествената хармония, от най-дивашкия и възторжен крясък до най-тихите и разумни слова, не друг, а самата Природа ни говори...

Йохан Волфганг фон Гьоте

I

Необичайно е в днешно време да подходи човек към дадена тема откъм звуковата ѝ страна. Не само защото визуалната култура е засенчила другите ни сетива, но и защото без съмнение някъде в еволюцията сме изгубили нещо от остротата на слуха си. Някога способността да интерпретираме сигналите от околната среда е била основна за нашето оцеляване, но отдалечаването ни от природата и привикването към неяснотата на градския фонов шум са си казали думата. Затова пък, попаднем ли в гората, нещо от архаичното ни битие сякаш оживява в нас. Самата обстановка благоприятства за това връщане към корените на природната ни същност, още повече, че гъстотата на гората възпрепятства видимостта, и в отсъствие на перспектива, човек, повече отколкото на кое да е друго място, е принуден да се опира на слуха си, за да се ориентира или за да разгадае евентуална опасност.

В случая ни мотивира също и фактът, че самата гора притежава своя неповторима звукова атмосфера, близка и понятна дори и за градския човек: трели на птици, ромон на вода, шумолене на листа, тремоло на цикади. Смята се, че всичко това носи успокояващ ефект и ни откъсва от тревогите на всекидневието. Ето защо не е изненадващо, че многобройни сайтове в интернет ни приканват да се потопим в отморяващото усещане, което носят звуците на гората, обещавайки да пренесат природата вкъщи и да заменят поне отчасти ободряващата разходка на открито¹. Може да се насладим на автентични записи,

¹ Вж. напр. <https://www.360mag.bg/posts/94370> или <https://www.youtube.com/watch?v=Q2uJx8KAnws>, сред много други интернет адреси. В музикалните платформи

направени в различни краища на земята², да избираме между звуците на дневната или на нощната гора, да сменяме сезони и географски топоси. Смята се, че дори и виртуално, този акустичен досег с гората играе незаменима роля за култивиране на едно щастливо себеусещане (или за нашия *wellness*). Редица изследователи потвърждават, че действително, горските звуци упражняват благоприятно въздействие върху здравето, предлагайки на мозъка ни истинска „психична почивка“. Така например, биоложката Рейчъл Бакстън (Rachel Buxton) ни уверява че слушането на звуците на природата намалява стреса, притъпява усещането за болка и подобрява настроението, а неврологът Пиер Льомарки (Pierre Lemaquis) допълва, че то повишава интелектуалните ни способности³. Излиза, че горската музика упражнява върху нас необикновено въздействие където и да сме, и с лекота ни пренася в зеления оазис на природата. Разбираме, че тези звуци ни вълнуват не само когато ние сме в гората, но и защото, така да се каже, *гората е вътре в нас*.

Както вече загатнахме, тук може да се открие известен атавизъм, свързан с нашата еволюция в лоното на природата: една дълбинна връзка, форма на реминисценция и осъзнаване, че тези звуци са сякаш гравирани в генетичния ни код, унаследен от нашите предци, които са живели в близък контакт с първичните гори. Означава, че дори и в градското ни битие *зовът на дивото* е в нас. Осъзнаваме, че ние не *отиваме* в гората, а се *завръщаме* в нея – а значи, в колективното ни минало, както и в това на нашето детство, люляно от приказките и песните, от първите ни спомени. Звуците на гората ни утешават и приласкават, и носят онова усещане за спокойствие и благополучие, каквото има изобщо завръщането към корените. Както е казал поетът за уюта на гората:

ми, звуците на природата отброяват милиони включвания, привличащи всеки ден нови слушатели.

² Напр. върху британската платформа за сътрудничество, съдържаща повече от сто аудиозаписа от гори в около тридесет различни страни по света: <https://timberfestival.org.uk/soundsoftheforest-soundmap/>

³ Sons de la nature: quand la planète nous parle, *Radio France Inter*, 5 fev. 2023 : <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/interception/interception-du-dimanche-05-fevrier-2023-5845593>

Сега съм у дома. Наокол планини
и върхове стърчат; гори високи, диви
шумят; потоците, кристални и пенливи,
бучат — живот кипи на всичките страни.
Природата отвед, кат майка нежна съща,
напява ми песни, любовно ме прегръща.

Ив. Вазов, „При Рилския манастир“

Музиката на гората

Но гората не събужда единствено усещане за хармония. Тя е противоречива, несигурна, двойствена. Тук намират израз двете крайности: спокойствие, тишина, дори неподвижност – от една страна; врява, крясък, тътен, кънтеж – от друга. В нея дори и мълчанието говори: то може да бъде умиротворяващо или заплашително. Тишината е също звук⁴.

Сонорната палитра на гората е съставена от хиляди вибрации: в нея всичко живо звучи и никога не замира. Това е океан от музика: гласовете на милиарди същества – целият свят на дивата природа. Особено страховита е гората нощем. В нея дебнат много неразгадаеми, внезапни, стряскащи или брутални шумове, които ни карат да настръхнем. Тя е място на сблъсъци, на борба, на безмилостни войни за оцеляване. Любопитен е опитът от нощните гласове на джунглата, който споделя в съчиненията си един от първите модерни изследователи на природата, Александър фон Хумболт, който с нестихващ интерес слушал хорвите изпълнения на маймуните в Дъждовната гора по долината на р. Ориноко и се опитвал да различи отделните партии – от мощен рев до „флейтоподобни“ звуци и „скимтящо мърморене“. Гората кипела от живот и възвестявала, че цялата природа е жива:

Една нощ, когато за пореден път бил разбуден от пронизителния животински оркестър, Хумболт ненадейно прозрял верижната реакция, която протичала наоколо [...], осъзнавайки, че какофонията представлявала „протяжната и все по-яръстна битка между животните“. Нощем ягуарите излизали на лов и се впусkali да преследват

⁴ „Тишината е звук, който не вдига шум“, както възкликва едно дете, цитирано от Ж. Сюор в книгата му „Естествена история на тишината“ (J. Sueur, *Histoire naturelle du silence*. Paris, Actes Sud, 2023). Вж. интервю с автора: <https://www.philomag.com/articles/une-foret-sur-ecoute>

тапирите, които се втурвали с гръм и трясък през гъстите шубраци и на свой ред подплашвали маймуните, спящи по високите клони на дърветата. Врявата, която се вдигала, обезпокоявала птиците, а с тях и цялото животинско царство. Из храстите, из пукнатините по кората на дърветата и дори в почвата се размърдвали разтревожени животинки. Данданията, заключил Хумболт, била резултат от „някаква надпревара“, протичаща в недрата на дъждовната гора⁵.

Откритието показвало, че в природата далеч не царяло хармонично равновесие, а се водела битка за оцеляване, далеч от представата за земния рай. На свой ред Дарвин също описал тази ежечасна касапница в тропическите лесове⁶.

Така **звучите на гората** се оказват истинска **гора от звуци**. Днес към отдавна познатия регистър на горския оркестър, традиционно съставен от насекоми, животни и птици, учените добавят и звуците на гъбите, на растенията, инфразвучите, неуловими за човешкото ухо и така постепенно добиваме представа за необятното богатство на биофонията.

Но ето че към звученето на горската флора и фауна се присъединяват и атмосферните явления. Естественият пейзаж е наситен със сонорните ефекти на величествени природни стихии: шума на дъжда, тътена на гръмотевиците, бученето на пороя. Измежду тях най-изобретателният природен музикант е вятърът. Акустичното му въздействие се поражда от сблъсъка с различни препятствия. Така се създават въздушни течения и вихри и в резултат, стволите, стъблата, клоните и листата се движат, огъват и вибрират със силата на въздушната струя, а движенията им се трансформират в звуци. Тела и растения по неговия път се превръщат в инструменти и интерпретатори на вятъра. Той успява да раздвижи цялата природа и да предизвика неизброими тонални вариации: прашене, свистене, скърцане, ръмжение, триене, пукот, шепот...

⁵ Откъсът е от забележителната книга на А. Улф, *Откривателят на природата. Новият свят на Александър Хумболт*. София, Изток-запад, 2018, с. 83.

⁶ *Ibid.*, с. 248.

Гората в музиката

Открай време човекът реагира на тези звуци, имитира ги е, имитирал ги е; различавал ги е, оприличавал ги е. Ето защо, съвсем естествено е композиторите от всички времена да се стремят да вплетат своя непосредствен опит от досега с гората в музиката, която създават. Така, към традиционните елементи на своите творби като мелодия, хармония или полифония, те добавят сонорни ефекти, които наподобяват звуците на живата природа.

Винаги възбуденият свят на гората оживява в много от шедьоврите на класическата музика. Да си спомним за симфоничната картина „Шумоленето на гората“ на Рихард Вагнер (от второ действие на „Зигфрид“ в тетралогията „Пръстенът на нибелунга“), където, въздушевен от омаяващите звуци на гората, героят чувства вътрешно родство с песента на птицата, която сякаш изразява собствените му чувства. В музиката на Антонин Дворжак духовите инструменти озвучават гълчавата на птиците в бохемските гори (напр. в концерта за виолончело от 1895 г.). Тук може да добавим и „Горски сцени“ на Шуман (съставени от девет малки пиеси за пиано), операта „Вълшебният стрелец“ на Карл Мария фон Вебер. Прочутата поема на Гьоте „Горски цар“ бива възплътена в музика от Франц Шуберт през един есенен следобед на 1815 г., когато композиторият е само на 18 години, но успява да улови и предаде необикновената драматична сила на поемата. Тук се сплитат всички романтически доминанти: смърт, нощ, видения, страх. Цялата гама от усещания на нощната гора, дълбокото и трагично чувство на човека пред силата на съдбата насищат музикалната пиеса с интензивност. Създадена в тоналност сол минор, музиката променя своя характер в зависимост от изобразените герои (разказвача, бащата, детето, горския цар).

Дърветата вдъхновяват и Оторино Респиги за неговата симфоничната поема в четири части „Римски пинии“, всяка в различна тоналност и с индивидуално внушение – радостно, магично, мистично, тържествено. Духът на гората е в основата на „Пролетно рондо“ на Клод Дебюси, наднича в „Симфония пасторала“ на Лудвиг ван Бетовен, разхожда ни из горите на Бохемия в „Русалка“ на Дворжак, среща ни с птици и животни, между които и с „Хитрата лисичка“ на Леош Яначек...

Поп музиката също има своите горски заглавия: от „Норвежката гора“ на Бийтълс до „Извън гората“ на Тейлър Суифт. Сред тях е и успешният албум на Джетро Тал „Песни от гората“ (*Songs from the Wood*,

1977), който създава особено приятна буколическа атмосфера с множество нюанси: мистериозна и магична, празнична и меланхолична. В българската музикална традиция, наред с познатата на всички „Хубава си, моя горо“ по известното стихотворение на Любен Каравелов, намираме и голям брой народни песни с красноречиви заглавия: „Гора се листна, разлисти“, „Янка през гора вървеше“, „Черней, горо“ и др.

Музиката, скрита в дърветата

Но освен че вдъхновява музикалното творчество, гората е тясно свързана с производството на музикални инструменти. Голям брой духови инструменти – флейти, кларинети и обои, струнни – цигулки, пиана, и арфи, перкусионни – ксилофони, маракаси, блокчета – се изработват от дърво и си остават свързани с гората. Така гората и музиката са в състояние на истинска симбиоза. Дърветата пеят в горите, но нещо от тези гласове остава вътре в сърцето на дървото, за да бъде преобразувано от изкусните майстори в музикални инструменти. Тази връзка е видима в някои названия, като например валдхорна (Waldhorn, горски рог) или алпийски рог (Cor des Alpes). Нещо от „душата на леса“ остава вписано в инструмента, подобно на шарките на мрамора – в изваяните статуи. В този случай гората не е само материал, просто дървесина, както ни убеждава добре известната, но винаги вълнуваща история на:

Гората на цигулките

В прочутата долина Фиеме в Италия, в горския парк Паневеджо, майсторите търсят от 900 години насам най-музикалните дървета и вървят по стъпките на Антонио Стадивари, знаменития майстор на цигулки от XVII век. С опитно око разглеждат пръстените на дърветата, които трябва да са много правилни и разположени близо един до друг. В течение на времето тоналните свойства на тези дървета са станали митични. Природните им качества, подсилени от уменията на търпеливи лютиери, ги карат да пеят в едни от най-чистите тонове, познати на човешкото ухо.

Тук червеният смърч е рожба на уникално съчетание на природни фактори: студът през зимата, относително ниските температури дори през лятото, сенчестите склонове, надморската височина и валежите карат дърветата да растат много бавно и плътно едно до друго. Всичко

това допринася за техния неповторим резонанс. Многобройни легенди винаги са допълвали физичните им качества. Вярвало се е например, че отсеченото нощем, по време на смаляваща се луна дърво, звучи още по-добре. И макар и учените да не виждат разумно обяснение в това, традицията продължава да се спазва и майсторите плащат повече за така наречените „лунни смърчове“.

Все така тържествено биват следвани и методите на ателиетата в Кремона, установени от самия Антонио Страдивари, без машини и с акцент върху ръчната изработка. Смята се, че компютризираното управление на въртящите се свредели затварят линиите на дървото, докато ръчното ренде ги отваря, и че именно това допринася за разликата в звука. В мистика е обгърнат целият процес – от поставянето на чаени листа върху звуковата повърхност, за да покажат къде вибрациите са най-силни до изработката на лак от екскременти на насекоми. Но дори и без този загадъчен привкус на разказваните истории, си остава удивително как човешкият гений успява да извлече музика от дърветата.

II

Разбира се, най-интересен за нас в този контекст е въпросът как поетите и писателите интерпретират мелодиите на природата и изобщо – как „звучи“ гората в литературния текст? Наблюденията ни тук засягат не фоничната структура⁷ на творбите, а следват звуковите явления или събития, които намират място в тях. С други думи, оставяме се да ни води не звукът на текста, а звукът в текста.

Musica mundana

За дискретното участие на слуха в сътворяването на поетични образи и за интегрирането на звуците в скриптуралното начинание са свидетелствали немалко поети и философи (достатъчно е да споменем имената на Г. Башлар, Л. Витгенщайн, Р. Фрост, И. Калвино). Поетът се вслушва в лирата на Вселената (Х. Д. Торо), като се стреми да улови и ехото на вътрешния си глас. Според Башлар музиката задава модел на всички изкуства и настоява, че писането е преди всичко

⁷ Поетическата фонология и текстът като сонорно събитие с неговите алитерации, асонанси, сугестивни ефекти и звукови игри на езика е блестящо изследвано от Радосвет Коларов в неговата книга *Звук и смисъл*, София, Изд. на БАН, 1983.

слушане⁸. Към сетивния опит се добавя неизбежно и един ониричен елемент и, както казва френският философ, човек слуша повече с въображението си, отколкото с възприятията си⁹. Поетът умее да улавя звученето на света, онази *musica mundana*, за която пише Боеций още през късната античност¹⁰. Той усеща вибрациите на вселената. Както пише Вазов за своето пътуване из Рила:

Животът блика със стихийна сила в тоя кът; сянката и светлината, шумът и мълчанието, покоят и движението, хубостта и дивотията – всичко е пълно с жизнерадостна поезия, всичко говори на душата...¹¹

В същото време, сонорната хармония (или какофония) е дело и на самите изкуства: музиката, живописата, литературата, киното – не само имитират, но и изобретяват гласовете на гората. Защото, пак по думите на Башлар, имитирайки природата, се учим да творим¹².

Сред рекурентните сонорни образи – истински горски топоси – се откроява песента на птиците, още повече, че те поначало по-скоро се чуват, отколкото се виждат. Това обяснява защо много от имената им са всъщност ономатопеи – *чу-чулига*, *ку-кувица*, *гу-гутка*, *ку-кумявка*. Ето една такава звукова картина, композирана от Й. Радичков:

Из въздуха се носеха песни на чучулиги, силно кънтяха те [...]. Кълвачи барабанеха по сухите клони, помежду барабаненето им се дочува-ше издалеко звън на звънчета, невидими овце или кози бяха излезли на паша, и окарина се чуваше...¹³

⁸ « Écrire c'est entendre... », In: G. Bachelard, *Le droit de rêver*. Paris, PUF, 1970, p. 184.

⁹ « On entend par l'imagination plus que par la perception », In: G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*. Essai sur les images de l'intimité. Paris, José Corti, 1948, p. 196.

¹⁰ В своята творба *De institutione musica*, римският философ Боеций (ок. 480 – 524) разграничава три типа музика: *musica mundana*, свързана с космическия ред, със звездите, сезоните и стихииите, *musica humana*, която е вътре в човека и осигурява хармонията между дух и тяло, и *musica instrumentalis*, която е най-конкретна, защото се изпълнява от музикални инструменти, но тя е отражение както на хармонията във Вселената, така и на хармонията в човека, т.е., тя е свързана с другите два типа.

¹¹ Ив. Вазов, *Съчинения в четири тома*, т. 4, Пътеписи и драми. София, Български писател, 1970, с. 81.

¹² G. Bachelard, *Leau et les rêves*. Essai sur l'imagination de la matière, Paris, José Corti, 1942, p. 258.

¹³ Й. Радичков, *Луда трева*, В: *Свилено настроение*. София, Анупис, 2000, с. 246.

В описанието на писателя има и нещо от познавателния дискурс на учения...:

Цял орляк свраки кръжеха над крушата, крещяха заканително, някои се бяха разположили върху съседните дървета и викаха оттам с всички сили. [...] Когато свраки се струпват така на едно място, те или прогонват хищник, или предвкусват предстоящ пир. Наричат свраките санитарии на природата, защото почистват животинския леш. Аз мисля, че те не са никакви санитарии, ами най-диви варвари и черкезки разбойници! Наблюдавал съм неведнъж как свраки нападат ранена птица, преди още да е умряла, те се стремят първо да я ослепят и щом я ослепят, се нахвърлят върху бранещото се сляпо тяло и почват да го разкъсват с клюнове. И ако ранената птица се скрие в гъста трънка, те се втурват подир ѝ, провират се в гъстаката от всички страни и такъв кръсък надават, сякаш не доубиват ранена птица, ами са се разположили на царски пир.

...и от обобщението на философа:

Закон на живота, ще кажете! Не, не е закон на живота това, закон на природата е, при него няма нито любов, нито омраза. Природата се отнася с безкрайно равнодушие към всяка гибел, както и към всяка проява на живот¹⁴.

Добре известното днес понятие „сонорен пейзаж“ се свързва с името на канадския музиколог и композитор Реймънд Мъри Шейфър¹⁵, благодарение на когото още през 70-те години на миналия век прониква в области като музикознание, антропология, етнология, география, история, но също и екология, урбанизъм, архитектура и дори маркетинг. Тук се наблюдава едно очевидно сътрудничество между двете сетива, визуалното и слуховото, като нещо от ефекта на картината продължава да живее в описанието на акустичните впечатления (слуховите възприятия, и в още по-голяма степен, аудитивните фантазии, неминуемо пораждаат визуални представи). Впрочем, другите сетива също се намесват и изграждат чрез синестезия и с натрупване комплексната сетивна картина на света (неизбежно субективна). Въпросът за звуко-

¹⁴ *Ibid.*, с. 270 – 271.

¹⁵ R. Murray Schafer, *The Tuning of the world*. New York, Knopf, 1977.

вия пейзаж пресича обширното поле на историята на чувственото и сетивното. И когато става дума за *горски пейзаж* в литературата, не е трудно да признаем *водещото място на звука* в общата полисетивност на природната картина. Ето един пример от „Шибил“ на Йовков, описващ любовния трепет на природата:

А гората беше се раззеленила вече цяла, натежа и потъмня, поляните се покриха с висока трева, цъфна божурът, цъфна и росенът, самодивското цвете (визуално). Из долищата се понесе дъх на люляка и на липи (олфактивно). И когато в усойте проехтя ревът на рогач, а в Старата кория загукаха гриви гълъби (сонорно) – корав се стори на Шибил камъкът, на който вечер слагаше главата си (тактилно), и тежка му се видя пушката (осезателно). [...] А дълбоко в дола нещо пееше – реката ли беше това? – пееше тъй тихо, тъй хубаво (сонорно)¹⁶.

В прозата на Хайтов също могат да се намерят забележителни сонорни екфразиси на горските гласове, като например тук:

Изведнъж долавяш някакъв звън, наподобяващ на жужене. Бръмчене от тихи струни, звъннали над тебе като песен. Озърташ се – никъде никаква жива душица! Кой тогава произвежда дивната мелодия, която те опива?¹⁷

Или тук:

Стъпили на тънките си и високи токчета, шумките на планинската осика започват да се клатят и при най-малкото подухване на вятъра, танцуват, извиват се [...], а ситният им трепет произвежда звуци, наподобяващи шумоленето на есенни приспивни дъждове. Те са монотонни като мълвата, без интонации и сърдечни изблици...¹⁸

Сонорният екфразис – много по-малко изследван от визуалния, – се схваща като литературно описание на звуци, музикални творби или изобщо – на аудитивни феномени, които упражняват въздействие върху читателя. Абстрактността на звука прави задачата особено

¹⁶ Й. Йовков, *Събрани съчинения в шест тома*, Т. 2. София, Български писател, 1976: <https://chitanka.info/text/2969-shibil>

¹⁷ Гора, В: Н. Хайтов, *Шумки от габър*, Пловдив, Хр. Г. Данов, 1981, с. 213.

¹⁸ Хайтов, *Шумки от габър*, *Ibid.* с. 13.

трудна. На помощ идват евокативни понятия, заимствани от света на музиката – термини с висок акустичен заряд или описание на музикални инструменти и тяхното звучене (напр. „мелодия“ или „ноти“ – при Вазов¹⁹, „струни“, „симфония“, „чинели“ – при Хайтов²⁰, цял „оркестър“ – при Пенчо Славейков):

Вихър вий – невихър вий,
а из дебри, зад баири,
сякаше ли самодивски
хиляден оркестър свири²¹.

Но звуците на гората могат да бъдат и страховити. Така З. Стоянов описва нощното бучене на гората по време на буря, способно „да убие всекиму куража“²². Гората в такива моменти става средище на космически стихии, безпощадна, извънмерна и жестока, в която сякаш няма място за човека, както личи и в следното свидетелство на Н. Хайтов:

Станах и разтворих прозореца – виеха съседните борики! [...] Това не беше песен – не! Този равен екот на иглолистната гора, този грохот без паузи в нощта е нещо, родено преди още да се е родила на земята песента. В него има и от грохота на вулканите, и от шумотевицата на морските бури; страшно е като потопа и мощно като небесната гръмотевица²³.

¹⁹ „Реката хвърля своите сребърни звънливи ноти от някаква непонятна мелодия, в която сякаш взима участие душата на цялата планина. Драго ти е да упояваш слуха си с тоя непонятен стихийен шум и да потапяш сегиз-тогиз взора си ту в белоснежните, ту зелени, ту тъмни вирове на игливата Рила“ (Вазов, *Съчинения...*, с. 19)

²⁰ Струнките на дъбовия лист – солидни както и дървото му, са родени, за да свирят симфония! [...] В такива случаи яворът е неподобен: той блъска чинелите си до пресипване... (Хайтов, *Шумки от габър*, с. 9).

²¹ П. Славейков, Цветя, 3. Пролетен валс, В: *Епически песни*: <https://litclub.bg/library/bg/slaveikov/cvetia.htm>

²² „Дъждът започна да вали по-силно, а планината забуча изново [...]. Буря ужасна, тъмнината грозна, Балканът реве сърдито, букове падат, клонища скрибуцат от триение един от други, земя, небе и планини станали едно, треши, плющи – в действителност светът пропада!“ (З. Стоянов, По Стара планина, В: *Записки по българските въстания*. София, Български писател, 1977: <https://chitanka.info/text/3748-zapiski-po-bylgarskite-vystanija/16>).

²³ Хайтов, Родопа и другите, В: *Шумки от габър*, с. 7.

Слушането е сетиво колкото интуитивно, толкова и школувано. Към непосредствения опит написаното добавя своите открития, размишления и обобщения. Думите са важни във възпитанието на възприятията. Природната ни чувствителност е като пергаментов лист, върху който се вписват различни културни кодове. Сетивата подлежат на огромяване и тук словото играе безценна роля. Именувайки звуците, ние се учим да ги изразяваме, но също и да ги забелязваме. Сетивността подхранва писането. Трябва само да се вслушаш в езика на сетивата, за да чуеш, почувстваш, усетиш, всички онези шумоления, шептения, трептения, всяко бръмчене, цвърчене, жужене. Не само че богатият речник разнообразява описанието, но и засилва чувствителността ни към околния свят.

Но думите не падат наготово от дърветата. Писателите, поетите, като опитни лютиери ни превеждат гласовете на гората, правят ги понятни, различими, карат ни да чуем музиката на природата във всичките ѝ нюанси. Звуковите описания в този смисъл са учебници по сетивност. Наблюдателността на автора се предава по индукция и на читателя. Така, както Пруст в един емблематичен текст подчертава ролята на четенето²⁴, което ни отваря очите за красотата на света, и ни призовава да видим – в случая със сонорните картини един друг апел на текста излиза на преден план и сякаш ни казва: Чуй! Научи се да слушаш!

Така Вазов ни кара да се заслушаме в различния шум на различните гори (от сладостното фъфлене на буковата гора до мълчаливата тържественост на елховата²⁵). Хайтов от своя страна групира гласовете им по мощност и драматичност, спонтанност и дълбочина, приспивност или гръмогласност. Защото, както настоява писателят, „един е вятърът, но горската песен е винаги различна“²⁶. И се заема да систематизира гласовете: шумолене, плющене, фучене; рев и вой, писък и гръм, да ги сравнява – патетично или прозаично – с шумоленето на мълвата, с воя на глутниците, с разхлопването на празни бъчви, с рева на океана. Класира ги според това как говорят на човека: успокояват

²⁴ « Regarde! Apprends à voir! », M. Proust, *Sur la lecture*. Paris, Actes Sud, 1993, p. 43.

²⁵ „Аз пръв път влазах в елова гора ... Тъй като тия клони не се гънат от слаб вятър и тия листа не могат да треперят, тишината е пълна тука; сладостното фъфлене в буковата гора тук се заменя с мълчаливост и тържественост“ (Вазов, *Съчинения...*, с. 61)

²⁶ Хайтов, *Шумки от габър*, с. 13.

или удивляват, плашат или разтърсват. И тъкмо това – как говорят на човека – се оказва ключът към превръщането на света в дом за човека.

Ето как всемирът се разкрива пред нас по пътя на сетивното. „В съзнанието няма нищо, което първо да не е присъствало в сетивата“, казва антропологът Давид Льо Бретон²⁷. Сетивата са нашите инструменти за *фабрикуване на смисъл*. Етимологията на думата естетика *aisthèsis*, свързваща в едно непосредствения опит на тялото и построенията на духа, говори тук с пълна сила. Ето защо има твърде много символика – звуците могат да са пълни със значение. Гората дори и в своята природна битност, говори на човека в съответствие с вътрешната му нагласа. Ето как например Вазов описва тревожната тишина на гората за несвикналия посетител:

Заклати ли вятър върховете на дърветата, птичка ли се обади екливо някъде, животинка ли шавне из сухата шума, всички тия признаци на чужди живот се отзовават в душата ти съвсем иначе, отколкото въвн от гората. Всичко носи печата тука на суровост и непроницаема тайнственост на един първобитен мир. Усещаш, че те притиска някоя враждебна сила, която има за нас страшното и неизвестното. [...] Никакъв звук наоколо. Веднъж, дважд каняк или друго пиле кресне някъде си из листака зловещо²⁸.

Още повече това важи за художествените интерпретации на горските звуци в съответствие с интригата или с характера на героя, където метафоричното и метафизичното надделяват над „реализма“. Сонорните образи на гората свидетелстват за отношенията на субекта и природата. Не е изненадващо в такъв случай, че звукът никога не е неутрален, а има оценъчно отношение. В схващането ни за природа поначало съществува една силна културна композанта (самото понятие за природа е културно завоевание). Това е антропологичен въпрос: човек придава на пространството някаква стойност (естетическа, емоционална, философска, социална и пр.). Така, когато става дума за гората, между нея и субекта се разполагат определени културни филтри, изработени от обществото, което кара човека, който се разхожда сред дърветата да преживява всички онези приказки и песни, които

²⁷ D. Le Breton, *La saveur du monde. Une anthropologie des sens*. Paris, Editions Métailié, 2006, p. 13.

²⁸ Вазов, *Съчинения...*, с. 55.

го съпътстват от дете, всички истории, които е чел и знания, които е натрупал. Именно историите правят възможно околният пейзаж да оживее²⁹. Мястото поражда наратива, но наративът на свой ред моделира и оцветява местата.

Musica humana

Съществува някакъв вълнуващ изоморфизъм между песента на гората и песента на поета. Верността на описанията не изключва намесата на въображението. Гората се обогатява от историите, които я съпътстват – *реални*³⁰ или въображаеми. Текстовете за природата никога не са само описателни и напълно „обективни“ – те се опират на историята, обичаите, литературата и науките, митовете и легендите. Културното наследство поставя отношението ни към природата в перспективата на времето и придава дълбочина на погледа³¹.

Старото колебание около последователността на шумоленето на гората и на полъха на вятъра във виртуозния стих на Ботев ни връща към въпроса за привилегированата позиция на поетичното ухо. Както казва американският поет Р. Фрост „В поезията въображението на ухото е по-силно, отколкото въображението на окото, защото поезията е първо звук, преди да стане образ“. А също: „Най-сигурният начин да докоснеш сърцето е през ухото“³². Вечерната картина от Ботевата балада потвърждава това наблюдение:

²⁹ Barry Lopez, „Landscape and narrative“, In: *Crossing open ground*, New York, Vintage Books, 1989, pp. 61 – 71: <https://wab.org/wp-content/uploads/2023/07/BARRY-LOPEZ.pdf>

³⁰ Реалността и въображението тук не са в опозиция. Обиколките на Вазов из планините, премеждията на З. Стоянов по Стара планина, работата на Хайтов като лесничей (автори, на които се позоваваме) – са част от опита, който лежи в основата на литературните им текстове, подхранва ги, уплътнява ги, придава им интензивност и убедителност. Индивидуалната и колективната памет, конкретното и абстрактното или символичното имат връзка с местата, които описват. Местата са естествени терени на спомените и мечтите. Едно литературно място е също и една отворена покана за пътуване и... писане.

³¹ Вж. P. Schoentjes, *Ce qui a lieu : Essai d'écopoétique*. Marseille, Wildproject, 2015, p. 207.

³² Цит. по предговора на Claude Neuman, *Les forts ne disent rien*, pp. 9 – 21 : <http://www.traduirelefondetlaforme.com/wp-content/uploads/2021/01/Robert-Frost-Po%C3%A8mes-choisis.pdf>

Гора зашуми, вятър повее, –
Балканът пее хайдушка песен!

В тези редове става видимо преплитането на природното и човешкото, на *musica mundana* и *musica humana*, на гората като *природна сила* и на нейната *метафорична власт*. Зад пейзажа филигранно прозира образът ѝ като пазителка на миналото, като необикновено, митично място – на свобода, на юначество, на извисеност на духа. Достатъчен е само един стих – пестелив и сдържан, – за да разлисти всички пластове и асоциации, натрупани през вековете. От народната песен идва характерното вслушване в „гласа“ на гората, който варира – от неопределен шум („Кога зашумят буките“) до песен („Гората пее“) или плач („Заплакала е гората“). Гората пази истории, които разказва, спомени, които нашепва, тя е част от идентификационната памет на един народ. Именно тази традиция подхващат възрожденските ни поети, за които гласът на гората съдържа призив за борба:

от Чинтуловия зов...:

Вятър ечи, Балкан стене...

...до Ботевия въпрос:

чуйш ли как пее гората?
Чуйш ли как плачат сиромаси?

Тук наред с интуитивното, несъзнателното, дълбинното влечение на поезията към звука и неговата символика, проличава и участието му като артистичен диспозитив, умножаващ художествената въздействие като изравнява природното и човешки значимото:

Чуй как стене гора и шума,
чуй как ечат бури вековни,
как нареждат дума по дума –
приказки за стари времена
и песни за нови теглила!

Може да говорим за истинска *реторика на слушането* в литературния текст, водеща след себе си мрежа от значения, от съответствия, от метафори; за истински мизансцен на звуковете – природни и културно

преживени, – съставен от места и разкази, топография и история; за древна *ars memoriae*, вписана в образа на гората и активирана в акта на вслушването, на чуването, превърната от автора в поетичен и житейски императив („За тоз глас ми копней душата“). Така към евокативното (дискретно, асоциативно) мобилизиране на слуха на метафоричните образи, се добавя и вокативното (повелително, реторично) – на директните призови, приковаващи вниманието и изискващи действие.

Обобщавайки може да кажем, че сонорните метафори в литературния текст ни изправят пред истинска феноменология на слушането. Това позволява да видим как авторите превеждат сетивния опит на гората и по-специално, езика на звуците. Как гласовете и шумовете (на птиците, на вятъра, на листата...) допринасят за изграждането на сонорния пейзаж, и изобщо – за атмосферата на литературния текст. Сетивното поражда символното: гората предлага толкова много конкретни звучащи елементи (флора, фауна, стихии), които предизвикват въображението. Гората става знание и преживяване.

Един аудитивен подход показва колко литературното пространство е наситено и комплексно. Вслушването в звуците на природата вдъхновява писането, но също и четенето, превръщайки ни в по-грамотни и внимателни читатели. Гастон Башлар си служи с понятието „двойно четене“ – *интелектуално и сетивно*, което съответства на това дълбоко заложено в нас знание от древни времена – по-първично, по-близко до естеството, – към което ни връща слухът. Слукът ни потапя в околната среда и не изисква дистанция като гледането (той не рефлексивен, а имерсивен). „Светът е вътре в моя ум, който е вътре в света“, напомня един философ и наш съвременник³³. Изкуството, литературата, въображението – са част от човешкия универсум. Те ни връщат остротата на възприятията и не са артистична безполезнаост, а елемент от стратегиите за оцеляване на вида.

БИБЛИОГРАФИЯ

Вазов, Ив. *Съчинения в четири тома*, т. 4, Пътеписи и драми [Vazov, Iv. *Sachineniya v 4 тома*, t. 4. Patepisi i dram]. София, Български писател, 1970, с. 81.

Йовков, Й. *Събрани съчинения в шест тома*, Т. 2 [Yovkov, Y. *Sabrani sachineniya v 6 тома*, t. 2]. София, Български писател, 1976.

³³ E. Morin, *Introduction à la pensée complexe*. Paris, Seuil, 2005, p. 60.

Коларов, Р. *Звук и смисъл* [Kolarov, R. *Zvuk i smisal*]. София, Изд. на БАН, 1983.

Радичков, Й. Луда трева, В: *Свирено настроение* [Radichkov, Y. Luda treva, In: *Svireno nastroyenie*]. София, Анубис, 2000, с. 246.

Славейков, П. П. Цветя, З. Пролетен валс, В: *Епически песни* [Slaveykov, P. P. Tsvetya, Z. Proleten vals, In: *Epicheski pesni*]: <https://litclub.bg/library/bg/slaveikov/cvetia.htm>

Стоянов, З. По Стара планина, В: *Записки по българските въстания* [Stoyanov, Z. Po Stara planina, In: *Zapiski po bulgarskite vastaniya*]. София, Български писател, 1977: <https://chitanka.info/text/3748-zapiski-po-bylgarskite-vyustaniya/16>

Улф, А. *Откривателят на природата. Новият свят на Александър Хумболт* [Wolf, A. Otkrivatelyat na prirodata. Noviyat svyat na A. Humboldt]. София, Изток-Запад, 2018.

Хайтов, Н. *Шумки от габър* [Haytov, N. Shumki ot gabar]. Пловдив, Хр. Г. Данов, 1981, с. 213.

Bachelard, G. *L'eau et les rêves*. Essai sur l'imagination de la matière, Paris, José Corti, 1942.

Bachelard, G. *La Terre et les rêveries du repos*. Essai sur les images de l'intimité. Paris, José Corti, 1948.

Bachelard, G. *Le droit de rêver*. Paris, PUF, 1970.

Le Breton, D. *La saveur du monde. Une anthropologie des sens*. Paris, Editions Métailié, 2006, p. 13.

Lopez, B. Landscape and narrative, In: *Crossing open ground*, New York, Vintage Books, 1989, pp. 61 – 71: <https://wab.org/wp-content/uploads/2023/07/BARRY-LOPEZ.pdf>

Morin, E. *Introduction à la pensée complexe*. Paris, Seuil, 2005.

Neuman, Cl. *Les forts ne disent rien*, pp. 9 – 21: <http://www.traduirelefondetlaforme.com/wp-content/uploads/2021/01/Robert-Frost-Po%C3%A8mes-choisis.pdf>

Proust, M. *Sur la lecture*. Paris, Actes Sud, 1993.

Schafer, R. Murray, *The Tuning of the world*, New York, Knopf, 1977: https://monoskop.org/images/d/d4/Schafer_R_Murray_The_Soundscape_Our_Sonic_Environment_and_the_Tuning_of_the_World_1994.pdf

Schoentjes, P. *Ce qui a lieu : Essai d'écopoétique*. Marseille, Wildproject, 2015.

Sueur, J. *Histoire naturelle du silence*. Paris, Actes Sud, 2023.

ГОРАТА И НЕЙНИТЕ ТЪЛКУВАНИЯ В РУСКОТО ЛИТЕРАТУРНО ПРОСТРАНСТВО ОТ XVIII И НАЧАЛОТО НА XIX ВЕК

Ребека Джигли

Институт за литература – Българска академия на науките

FOREST AND ITS INTERPRETATIONS IN THE RUSSIAN LITERATURE OF THE 18th AND EARLY 19th CENTURIES

Rebecca Gigli

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Резюме: През XVIII и началото на XIX век в Европа и Русия се разпространява нова чувствителност, в която природата играе важна роля. Много учени подчертават значението, което се придава на пейзажа особено в творчеството на сантименталистите и романтиците. Но още по време на Просвещението има значителна промяна във възприемането на природния свят. В изследванията по руска литература от периода почти отсъства внимание към топоса на гората. Настоящата статия цели да реконструира семантиката му в руското литературно пространство от XVIII и началото на XIX век. В същото време изследването подчертава ролята на литературата за популяризирането на трансформациите в представите на горския микрокосмос и неговите функции в колективното въображение. Обръща се внимание на тогавашната мемоаристика, тъй като в епохата по-ясно може да се наблюдава използването на нови и стари културни матрици в концептуализацията на образа на гората.

Ключови думи: гора, руска литература, XVIII–XIX век, културна и литературна памет, мемоаристика

Abstract: In the 18th and early 19th centuries, a new sensitivity to nature spread in Europe and Russia. Many scholars emphasize the importance acquired by the landscape, especially in the work of the sentimentalists and romantics. Nonetheless, already during the Enlightenment there was a significant change in the conception of the natural world. Despite this, in studies of the then Russian literature, attention to the theme of the forest is almost absent. Therefore, the present article aims to reconstruct its semantics in the Russian literary world of the 18th and early 19th centuries. At the same time, the research emphasizes the role of literature in spreading

the transformations in the representations of the forest microcosm and its functions in the collective imagination. The focus is on the life-writing of the period, as the use of new and old cultural matrixes in the conceptualization of the image of the forest can be more clearly observed in ego-texts.

Keywords: Forest, Russian Literature, 18th and 19th Centuries, Cultural and Literary Memory, Life-Writing

Между човека и гората съществува тясна връзка, оставила своите следи в културната и литературната памет. В колективното въображение гората е както „свое“ и познато място, така и чужда и отчуждаваща реалност. Гората може да бъде очарователна и добронамерена, предлагайки основни ресурси за живота на индивида. От друга страна, тя става и опасна, криейки клопки, енигми и мистерии. В „Божествена комедия“ Данте ни напомня, че „тъмната гора“ води до загуба и преоткриване на себе си. В гората правилата на цивилизацията не действат. По тази причина в нея могат да се случват най-немислими и невероятни приключения. В литературата това създава богат репертоар от представи за гората, на която през вековете са били приписвани най-разнообразни и често противоречиви характеристики. Тази многоликост ни кара да разглеждаме този топос като знак, който приема различни значения и интерпретации в зависимост от трансформациите в културния контекст. Променящият се образ на гората не остава учените безразлични. В хуманитаристиката горската тематика се оказва интригуващ обект на изследване за много научни дисциплини (от антропологията и фолклористиката до литературознанието¹). Екокритиката дава допълнителен тласък на изследвания, свързани с горския свят и кодифицирането му в литературата и другите изкуства². В Русия оба-

¹ За третирането на тази тематика често се използва мултидисциплинарен подход. Например между литературата и фолклора може да споменем прочутия анализ на темата на гората, извършен от В. Я. Пропп в изследванията му върху поетиката на приказките. Руският учен идентифицира в „тайнствената гора“ основно повествователно ядро за динамиката и развитието на сюжета на приказките, което също придобива важно символно значение, вж. В. Я. Пропп, *Исторические корни волшебной сказки*. Москва, Лабиринт, 2000, с. 35 – 89.

² В това интерпретативно направление за инициатор на изследвания, посветени изцяло на гората, може да се смята Р. П. Харисън. През 1996 г. той публикува монографията си, озаглавена *Forests. The Shadow of civilization*. Според учения горското пространство не е било изчерпателно проучено дотогава. С книгата си той цели да осъществи първи опит за изследването му в по-широка перспектива, анализирайки в различни исторически периоди ролята на гората в нашата цивилизация, култура и

че подобни анализи дълго време са останали доста изолирани. В тази връзка в началото на ХХІ век М. Епщайн отбелязва недостатъчното внимание, което руските учени обръщат на природата:

Всяка национална литература има своя система от любими, устойчиви мотиви, които характеризират нейната естетическа оригиналност. Има цели изследвания за образа на гората в немската литература, на потока във френската литература и т.н. В това отношение руската литература не е достатъчно проучена: вниманието, което досега се отделя на типичните образи на човека („излишен човек“, „малък човек“, „лирически герой“ и др.), изтласква в съзнанието на изследователите първостепенното значение на *образите на природата* [курсив – М. Е.], чрез които особено ясно се проявява националната специфика на дадена литература³.

През последните години в руската хуманитаристика има забележителни крачки напред в обогатяването на научната литература за природния свят и художествената му репрезентация. В същото време гората като литературен мотив продължава да е почти забравена. Изключенията в това отношение са редки. Сред тях е книгата „Стихи и Стихии. Природа в русской поэзии XVIII – XX вв.“ на М. Епщайн, който посвещава няколко глави на „мъдростта“ и „езика“ на дърветата в руските стихотворения⁴. Към нея може да се добави монографията от Д. Т. Костлоу за значението на гората в руската литература от ХІХ век⁵, както и неотдавнашният сборник „Семантика сада и леса в русской литературе и фольклоре“, изследващ и сравняващ гората с градината⁶.

Общозвестно е, че в руското литературно пространство от ХVІІІ и началото на ХІХ век природата придобива ново значение, особено в творчеството на сантименталистите и романтиците, но вече през първите десетилетия на Просвещението се наблюдава коренно прераз-

артистичен свят, вж. R. P. Harrison, *Forests. The Shadow of civilization*. Chicago, London, The University of Chicago Press, 1992.

³ М. Эпштейн, *Стихи и Стихии. Природа в русской поэзии XVIII – XX вв.* Самара, Издательский Дом „БАХРАХ М“, 2007, с. 5. Цитатите са преведени от автора на статиите.

⁴ *Ibid.*, с. 40 – 96.

⁵ J. T. Costlow, *Heart-Pine Russia: Walking and Writing the Nineteenth-Century Forest*. Evanston, Cornell University Press, 2013.

⁶ *Семантика сада и леса в русской литературе и фольклоре: сборник научных статей*. Москва, МГПУ, 2017.

глеждане на разбирането за околната среда. На този фон любопитен е именно случаят с изображението на гората. В текстовете от тази епоха нейният образ не е в центъра на вниманието. От друга страна, тя започва да се появява все по-често в прозата и поезията, илюстрирайки утвърждаването на нови културни кодове във възприемането на природните локуси и явления. Настоящата статия цели да реконструира семантиката на горския топос в разглежданата епоха. Изследването също така разкрива решаващата роля на литературата за въвеждането на нова концепция за гората, като се анализира възприемането на трансформациите на представите за горския микрокосмос и неговите функции в някои произведения на тогавашната руска мемоаристика. В его-текстовете смяната на стереотипите и конфликтът/съжителството на стари и нови матрици се проявяват по най-очевиден начин. Мемоарната и автобиографичната проза също показват, че топосът на гората е непрекъснато пременяващо се културно и литературно понятие.

По-честото присъствие на гората в его-текстовете от втората половина на XVIII и началото на XIX век е симптоматично за новия статус, който гората приема в обществото, тъй като в мемоарната си проза авторите описват само това, което смятат за достойно за внимание и интерес⁷. В произведенията на тогавашните мемоаристи репрезентацията на горското пространство е доста стереотипно и следва шаблонни модели. Последните показват прогресивната ресемантизация на гората, която в културата на епохата започва да се характеризира с нови атрибути и да изпълнява безпрецедентни функции. В наративите на автобиографи, мемоаристи и пътешественици тя става въображаемо географско място, а не реално изображение. Прави впечатление, че самите автори осъзнават това и посочват основните източници, които допринасят за утвърждаването на тази различна концептуализация на природата. В автобиографията си А. Т. Болотов⁸ пише:

⁷ В първите руски мемоари, автобиографии и пътеписи не се обръща особено внимание на горите и природата. Автобиографите и мемоаристите от началото на века се съсредоточат основно върху описанието на кариерата си. А в ранната пътеписна литература авторите рядко се фокусират върху природния свят. Например в текста си за своите странствания в Европа „Путешествие стольника П. А. Толстого“ граф П. А. Толстой описва основно църкви, институции, учреждения и др.

⁸ Андрей Тимофеевич Болотов (1738–1833) е просветен руски провинциален дворянин, който не само се посвещава на писането на обемна автобиография, но създава и други текстове, в които засяга най-различни теми, като например медицина, икономика, литература, философия и др.

...попались мне нечаянно обе те книжки [*Unterredungen über die Schönheit der Natur* – Р. Дж.] господина Зульцера⁹, которые писал сей славный немецкий автор о красоте натуры. Материя, содержащаяся в них, была для меня совсем новая, но так мне полюбилась, что я совершенно пленился оною. [...] Они-то первые начали меня спознакамливаться с чудным устройением всего света и со всеми красотами природы [...]. Не успел я их прочесть, как не только глаза мои властно как растворились и я начал на всю натуру смотреть совсем иными глазами и находить там тысячу приятностей, где до того ни малейших не примечал¹⁰.

Както показва цитатът, произведенията на представителите на Просвещението значително променят менталитета и светогледа на обществото относно природата. За т. нар. „*philosophes*“ и техните поклонници тя се превръща в нова област, която предлага интересни перспективи за изграждане на един по-добър и разумен свят. От друга страна, в процеса на преосмислянето на природата, и в частност – на гората, не само философските трактати и съчинения оставят незаличим отпечатък върху руското колективно въображение. Друг текст, принадлежащ към мемоарната проза, подчертава и литературността на новаторските тълкувания на природните пространства. В мемоарите си „Мелочи из запаса моей памяти“¹¹ М. А. Дмитриев¹² коментира:

Мы любимъ общество образованное [...]; мы любимъ картины природы: тогда [в миналото – Р. Дж.] о нихъ не имѣли понятія. – Мудрено ли, что Сумароковъ и его послѣдователи описывали въ своихъ эклогахъ выдуманнные нравы и выдуманную природу, и то и другое не наши? – Нравы были совсѣмъ не поэтическіе и не изящные; а природы вовсе не было! – Как не было? – Не было, потому что природа существуетъ только для того, кто умѣетъ ее видѣть, а умѣетъ душа

⁹ Йохан Георг Зулцер (1720–1779) е швейцарски философ, известен със своите естетически теории. В книгата си „*Unterredungen über die Schönheit der Natur*“ (1750) обаче, той се занимава с естествени науки.

¹⁰ А. Т. Болотов, *Жизнь и приключения Андрея Болотова: Описанные самим им для своих потомков: В 3 т.* Т. 1, Москва, ТЕРРА, 1993, с. 466. Анализираните текстове са цитирани на оригиналния език. Откъси от публикации от XVIII и XIX век са цитирани според стария руски правопис.

¹¹ М. А. Дмитриев, *Мелочи из запаса моей памяти*. Москва, Рус. арх., 1869.

¹² Михаил Александрович Дмитриев (1796–1866) пише поетически текстове, литературна критика и мемоари.

просвѣщенная! – [...] Мужикъ видить въ великолѣпномъ лѣсѣ – бревна и дрова. [...] – А купецъ видить въ лѣсу, шумащемъ столѣтними вершинами – барошныя доски, или димыя принадлежности его заго-роднаго наслажденія¹³.

Пасажът съдържа проникателен анализ на промяната, настъпила във възприемането на заобикалящия свят, като взема за пример именно случая с гората. Текстът е впечатляващ, защото разпознава гората и природата като абстракции и отрежда на литературата главната роля в създаването им. И така, тези цитати идентифицират философски и художествени интерпретативни матрици, които често едновременно моделират и оформят образа на гората в текстовете на авторите от разглежданата времева рамка.

Що се отнася до философския интерпретативен ключ на горския топос, трябва да отбележим, че по време на Просвещението интелектуалци, философи, художници и писатели са убедени в необходимостта и възможността да рационализират и обяснят всяко явление, всеки аспект от реалността и човешкото ежедневие. Дори гората се оказва пространство, което трябва да бъде управлявано и организирано по ефективен и плодотворен начин. Поради тази причина върху страниците на его-текстовете горската реалност почти никога не се появява като диво място, а по-скоро се описва като неразделна част от градините и парковете. Особено в тогавашните модни английски градини¹⁴ дърветата са основен елемент за създаването на живописни пейзажи, които впечатляват посетителите на дворянските имения. Следовател-

¹³ Дмитриев, *Мелочи из запаса...*, с. 15 – 16. Впечатляващо е, че в автобиографията си А. Т. Болотов включва епизод, описващ подобна ситуация. Писателят коментира негативно инициативата на своите селяни, които унищожават любимата гора на селското му имение: „В дачах наших находился [...] лесок столь прекрасный, что я, видая оный осенью, не мог им довольно налюбоваться. Сей-то прекрасный и почти единый молодой, какой мы имели, вздумалось нашим деревенским жителям срубить весь без нас до основания и чрез то единым разом разрушить всю нашу на него надежду. Я ужаснулся и обомлел даже, когда увидел на дворе у себя весь колясочный сарай, набитый сплошь и до самого верха и установленный стоймя сим лесом, который успел уже выраста в нарочитое бревешко. Усач, приказчик мой, зазвав меня в оный, вздумал тем еще похвастать и надеялся получить за это от меня великую себе благодарность“ (Болотов, *Жизнь и приключения...*, Т. 2, с. 234).

¹⁴ За разлика от геометричните италиански или френски градини английската градина търси по-малко изкуствения съюз между природата и архитектурните елементи. Тя започва да се разпространява през XVIII век.

но в своите автобиографични и мемоарни повествования много автори смятат за важно да споменат градинарската си дейност и с гордост говорят за своите горички¹⁵:

И ах! как выпрягалось и вострепеталось сердце мое от радости и удовольствия, когда увидел я вдруг пред собою те высокие березовые рощи, которые окружают селение наше [...]. Мне казалось, что все они [горичките и дърветата му – Р. Дж.] приветствовали меня, разговаривали со мною и радовались моему приезду. Я сам здоровался и говорил со всеми ими в своих мыслях¹⁶.

В текста А. Т. Болотов антропоморфизира растенията, приписвайки им човешко поведение и емоции. За него дърветата не са прости бездушни същества, а имат своите характеристики, потребности и чувства. Писателят внушава на своя читател, че само внимателното разбиране на „душата“ на всяко растение е довело до неговия успех и печалбите му като помешчик. В тази особена нагласа на автора към дърветата можем да наблюдаваме влиянието на *Forstwissenschaft* („лесознание/наука за изучаване на горите“), която се заражда около средата на XVIII век в Германия¹⁷. Самият Андрей Тимофеевич е един от най-активните автори в популяризирането на „лесовъдството“ и неговото разбиране за гората в Русия¹⁸, създавайки различни публицистични текстове по темата¹⁹. Но инициираниите от него промени в културните кодове не са незабавни. Наред с ентузиазираниите от новаторството има и такива, които реагират с недоумение и скептицизъм. Например княз И. М. Долгоруков²⁰ дава съвсем алтернативно и критично описание на лесознанието и идеите, свързани с него:

¹⁵ Горичката е особено обичано място от руските писатели от този период. Например М. Н. Муравъов ѝ посвещава стихове си, а В. А. Жуковски пише прочутата повест „Марьяна Роцца“.

¹⁶ *Ibid.*, с 190.

¹⁷ Нейната цел е рационално да управлява, организира и запази горското пространство.

¹⁸ Този автор дори се смята за един от основателите на лесовъдството в Русия.

¹⁹ Вж. А. Т. Болотов, *Избранные сочинения по агрономии, плодоводству, лесоводству, ботанике*. Москва, МОИП, 1953, с. 295 – 356.

²⁰ Иван Михайлович Долгоруков (1764 – 1823) е представител на един от най-старите родове на московското дворянство. Той е поет, драматург и продуктивен автор на его-текстове.

Имъ [на учениците – Р. Дж.] преподають Химію и Ботанику лѣсную, сверхъ того еще часть лѣснаго искусства, называемую технически Форстъ-Маненція: что она значить и въ чемъ состоитъ, меня не спрашивайте. Долго слушалъ и ни чего не понялъ; да едва и изъ самыхъ теористовъ кто понимаетъ ли самъ себя [...]. Для смѣшливыхъ отлучусь на часъ отъ дороги и расскажу нѣчто изъ лѣсной теоріи. Всѣ лѣса имѣють свои чувства и навыки. На примѣръ, сосна, она – дерево обходительное и любитъ сообщество себѣ подобныхъ, но не во всякомъ возрасте. Молодой соснякъ терпитъ густую зелень около себя [...]; но чрезъ каждыя 5 лѣтъ, естли хотятъ дать дереву выгодную толстоту, надобно обрѣть около его маленькія деревья и вырубить, чтобъ большое доставало прямо изъ земли болѣе влаги и соковъ – это его пучить: оно подымается, растетъ, породничаетъ; черезъ десять лѣтъ надобно еще уединить его больше, и наконецъ товарищество ему такъ наскучить, что около его цѣлыя десятины свалить потребно. Вотъ чему обучаются ученики лѣсоводства! Они выезжаютъ въ рощу и примѣчаютъ, около которой сосны пора вырубить лишнюю компанію; узнаютъ, когда настоящая пора уединить ее; тогда, въ пособіе теоріи, практика тотчасъ принимается за топоръ и, оставя на сырой землѣ пеньки, совершаетъ полезный курсъ лѣсоводства. Желалъ бы я, чтобъ это была шутка, но, къ несчастію, дороговизна въ дровахъ и вообще въ лѣсѣ скоро намъ покажетъ, что Форстъ-Маненція не шутить²¹.

Както демонстрира този откъс, иронията често се използва, за да се отговори на неразбираемостта и страха от новото и непознатото. В Долгоруковия текст ироничният тон в третирането на новия образ на гората и науката за нея са начин князът да се опита да противодейства на трансформациите на заобикалящата го действителност. Въпреки това в его-текстовете си И. М. Долгоруков включва други (по-положителни) пасажии за гората. В тях той е силно повлиян от литературата на сантиментализма и нейната страст към горското пространство.

В тази връзка трябва да се подчертае, че в руската художествена словесност от разглеждания период гората първоначално започва да придобива по-голямо значение в поезията. До втората половина на века, когато класицизмът е доминиращо литературно направление, в оди и тържествени стихове тя служи за възвеличаване на великолепието и

²¹ И. М. Долгоруков, *Славны бубны за горами или Путешествие мое кое-куда 1810 года*. Москва, Университетская типография (Катков и К), 1870, с. 337 – 338.

необятността на териториите на Руската империя и следователно на величието на руските императори. Горското пространство е фонът на приключенията на приказни герои. Гората е също традиционен детайл от пейзажите на пасторалната литература. В идилията тя се характеризира като рай, сред чиито дървета и клони пеят птици, придружени от сладкия звук на течащите води на потоци и ручей. Идеализираната горска действителност обикновено е място на любовните авантюри на пастири и пастирки. Тези първи изображения на гората са доказателство за постепенното ѝ утвърждаване като литературен мотив. Въпреки това в тези поетични жанрове и в поетиката на класицизма ролята на гората в повествованието все още остава доста маргинална. Значителен прелом в тълкуването на този мотив се дължи на сантиментализма и неговата проза. В Русия това подчертано „чувство към природата“ се популяризира главно от Н. М. Карамзин. В. Н. Топоров смята, че:

Карамзин има заслуга за органичното въвеждане на пейзажа в художествената проза [...]: пейзажът от помощно средство с „рамкови“ функции, от „чиста“ декорация и външен атрибут на текста, се превръща в органична част от художествената структура [...]. Пейзажът [...] е свързан с вътрешния свят на човека като вид огледало на душата²².

Тези нововъведения на Н. М. Карамзин не остават незабелязани и скоро не само се появяват много епигони, но и мемоаристите се опитват да приложат на практика идеите на известния писател за гората и природата. Както вече споменахме преди малко, сред тях е и княз И. М. Долгоруков. Неговите автобиографични текстове не само съдържат критически наблюдения за гората, но и илюстрират различни характеристики, които тя трябва да притежава според парадигмите на сантиментализма и които често биват изтъквани в тогавашната мемоаристика. Например той говори за утешителната функция на гората: „По нескольким дням, выздоровев от своего амурного припадка, но не потеряв еще чувства страсти к Щербатовой, [...] а [...] для рассеяния прогуливался по садам и рощам пустынным около города“²³. В романите от този период между героите и дърветата се установява дълбока

²² В. Н. Топоров, „Бедная Лиза“ Карамзина. Опыт прочтения. Москва, РГГУ, 1995, с. 118.

²³ И. М. Долгоруков, *Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни. В 2-х тт.* Санкт-Петербург, Наука, 2004, с. 98.

емоционална връзка, която прави растенията способни да изпитват състрадание към протагонистите. Затова и за княза гората става единственото място, където той може да намери утеха от любовните си терзания. В сантименталистката реторика и в его-текстовете на Иван Михайлович горската реалност също предизвиква меланхолични емоции²⁴. Често нейното описание се свързва с посещения на гробища и с паметта на починали близки²⁵.

Тъй като излетите сред дърветата и по горските пътеки са лайтмотив на тогавашната „чувствителна“ литература, в Долгоруковата репрезентация гората е представена и като място за разходки²⁶. В описанието на този моден обичай Иван Михайлович почти винаги включва патетични пасажии относно красотата на ландшафта. Този литературен жест се използва от много други мемоаристи по това време. В пътеписа си анонимен пътешественик записва своите впечатления от посетенияте от него горски и други природни места:

Часъ отъ часу плѣняясь болѣе природными красотами окрестностей города Липецка, становлюсь болѣе и болѣе почитателемъ натуры. – О! сколь она милостива, даровавши человеку наслаждение [...]. Лѣса, въ коихъ иные гордятся своею древностію, другіе высокою; тѣ прекраснымъ своимъ видомъ, а сіи приносимыми ими плодами. – Но все сіе для кого? Не для человѣка ли?²⁷

В интерпретацията си на горския топос авторът се опира на клишетата на сантиментализма, възхвалявайки пейзажа. В цитата обаче е интересно, че мемоаристът употребява и кодовете на Ранното просве-

²⁴ Н. М. Карамзин пише: „О Меланхолия! нежнейший перелив/От скорби и тоски к утехам наслажденья!/[...] Безмолвие любя, ты слушаешь унылый/Шум листьев, горных вод, шум ветров и морей./Тебе приятен лес“ (Карамзин Н. М. Меланхолия, В: *Избранные сочинения в двух томах*. Т. 2. Москва, Ленинград, Художественная литература, 1964, с. 74).

²⁵ Например друг автор отбелязва: „Уединенное такое мѣсто, окружаемое густымъ лѣсомъ, и удаленное отъ проходящихъ, поселило въ чувствахъ нѣкоторое меланхолическое впечатлѣніе и вообразя, что мы пришли на кладбище“ (*Путешествие к Липецким минеральным водам в 1803 году*. Москва, Привилегированная тип. Кряжева и Мея, 1804, с. 116).

²⁶ Това е съвсем нова социална практика в тогавашната Русия. В. Н. Топоров смята Н. М. Карамзин за пионер във въвеждането на този обичай в руския контекст (Топоров, „Бедная Лиза“ Карамзина..., 1995, с. 93).

²⁷ *Путешествие к Липецким ...*, с. 89 – 90.

щение в разказа си. Той представя гората като „рог на изобилието“²⁸. С други думи, писателят представя горското пространство като ресурс, който човек трябва да използва в своя полза. Тази „утилитарна“ визия за гората е революционна в културния контекст на времето. Р. П. Харисън пише: „В епохата на Просвещението гората е включена изцяло в понятието за полезност. Като се има предвид, че Просвещението е до голяма степен част от нашето културно наследство, на пръв поглед не успяваме да разберем революционния аспект на тази нова, всеобхватна концепция за полезност“²⁹. Не бива да забравяме, че през XVIII и началото на XIX век гората се смята полезна не само за прозаичните и прагматични нужди на човека. И. М. Долгоруков и А. Т. Болотов отбелязват тясна връзка между гората и поетичното вдъхновение:

Там, в моих вечеровых прогулках по рощам и полям, я сложил стихи, кои напечатаны в книгах моих под названием „Воспоминания в Рамзае“³⁰.

Не успел я въехать в Балахонский мною регулированный лес, как красота одного [...] обратила на себя мои взоры и возбудила в душе моей опять те удовольствия, какие недавно я имел, находясь дома в своей деревне [...]. И что же? Возбуждавшаяся мысль о сей березе ни думано, ни гадаю возродила во мне желание воспеть красоту сей березы стихами и испытать соплесть в уме своем несколько строф в похвалу оной. Дело сие было для меня совсем необыкновенное, превосходящее почти мои силы³¹.

Отново очевидно е въздействието на „чувствителните“ културни матрици. Горската реалност е кодифицирана от тези мемоаристи като пространство, което стимулира и вдъхновява творчеството и на велики писатели и на поети любители като тях.

Този анализ на его-текстовете изтъква някои от тълкуванията, които образът на гората приема в руското литературно пространство

²⁸ Определението принадлежи на Г. Гарард. Според него тази представа на природата има своите корени в библейската история на „Битие“. В нея се подчертава, че природният свят е създаден, за да бъде функционален на нуждите на човека (Garrard, G. *Ecocriticism*. London, New York, Routledge, 2004, pp. 16 – 18).

²⁹ Harrison, *Forests...*, p. 120.

³⁰ И. М. Долгоруков, *Капище моего сердца, или Словарь всех тех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение моей жизни*. Москва, Наука, 1997, с. 98.

³¹ Болотов, *Жизнь и приключения...*, Т. 3, с. 514 – 515.

от XVIII и началото на XIX век. В парадигмата на Просвещението гората е място, което трябва да бъде рационализирано и експлоатирано. С появата на сантиментализма тя приема нови роли и функции, свързани с интимната, емоционалната и творческата вселена на човека. Всичко това свидетелства, че литературата – не само художествената – моделира възприемането на гората. Горското пространство не е транспозиция и изображение на конкретно съществуваща реалност. По-скоро то е изкуствен конструкт – понятие, чиито метаморфози са запазени в културната и литературната памет.

БИБЛИОГРАФИЯ

Болотов, А. Т. *Жизнь и приключения Андрея Болотова: Описанные самим им для своих потомков: В 3 т.* [Bolotov, A. T. *Zhizn' i priklyucheniya Andrey a Bolotova: Opisannyye samim im dlya svoikh potomkov: V 3 t.*]. Москва, ТЕРРА, 1993.

Болотов, А. Т. *Избранные сочинения по агрономии, плодоводству, лесоводству, ботанике* [Bolotov, A. T. *Izbrannyye sochineniya po agronomii, plodovodstvu, lesovodstvu, botanike*]. Москва, МОИП, 1953.

Дмитриев, М. А. *Мелочи из запаса моей памяти* [Dmitriyev, M. A. *Melochi iz zapasa moyey pamyati*]. Москва, Рус. арх., 1869.

Долгоруков, И. М. *Капище моего сердца, или Словарь всех тех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение моей жизни* [Dolgorukov, I. M. *Kapishche moyego serdtsa, ili Slovar' vsekh tekhn lits, s koimi ya byl v raznykh otnosheniyakh v techeniye moyey zhizni*]. Москва, Наука, 1997.

Долгоруков, И. М. *Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни. В 2-х тт.* [Dolgorukov, I. M. *Povest' o rozhdenii moyem, proiskhozhdenii i vsey zhizni. V 2-kh tt.*]. Санкт-Петербург, Наука, 2004–2005.

Долгоруков, И. М. *Славны бубны за горами или Путешествие мое кое-куда 1810 года* [Dolgorukov, I. M. *Slavny bubny za gorami ili Puteshestviye moye koye-kuda 1810 goda*]. Москва, Университетская типография (Катков и К), 1870.

Карамзин Н. М. Меланхолия, В: Карамзин, Н. М. *Избранные сочинения в двух томах. Т. 2.* [Karamzin N. M. *Melankholiya, In: Izbrannyye sochineniya v dvukh tomakh. T. 2.*]. Москва, Ленинград, Художественная литература, 1964, с. 74–75.

Путешествие к Липецким минеральным водам в 1803 году [Puteshestviye k Lipetskim mineral'ny m vodam v 1803 godu]. Москва, Привилегированная тип. Кряжева и Мея, 1804.

Пропп, В. Я. *Исторические корни волшебной сказки* [Propp, V. Ya. *Istoricheskiye korni volshebnoy skazki*]. Москва, Лабиринт, 2000.

Семантика сада и леса в русской литературе и фольклоре: сборник научных статей [*Semantika sada i lesa v russkoy literature i fol'klore: sbornik nauchnykh statey*]. Москва, МГПУ, 2017.

Топоров, В. Н. „Бедная Лиза“ Карамзина. Опыт прочтения [Топоров, V. N. „*Bednaya Liza*“ *Karamzina. Opyt prochteniya*]. Москва, РГГУ, 1995.

Эпштейн, М. Стихи и Стихии. Природа в русской поэзии XVIII – XX вв. [Epshtejn, M. *Stikhi i Stikhii. Priroda v russkoy poezii XVIII – XX vv.*]. Самара, Издательский Дом „БАХРАХ М“, 2007.

Costlow, J. T. *Heart-Pine Russia: Walking and Writing the Nineteenth-Century Forest*. Evanston, Cornell University Press, 2013.

Garrard, G. *Ecocriticism*. London, New York, Routledge, 2004.

Harrison, R. P. *Forests. The Shadow of civilization*. Chicago, London, The University of Chicago Press, 1992.

„СВЕТЪТ СЕ НАРИЧА ДЪБРАВА“:
ЧОВЕКЪТ СРЕЩУ ПРИРОДАТА,
ИЛИ ПЪТИЩАТА КЪМ „ПРОГРЕСА“

Елена Борисова

Институт за литература – Българска академия на науките

“THE WORD FOR WORLD IS FOREST”:
MAN VS NATURE,
OR THE ROADS TO “PROGRESS”

Elena Borisova

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Резюме: По какъв начин високоразвитите и осъзнаващи себе си същества се свързват с природата? Какви роли играят езикът, литературата и изкуството в тази връзка? Променя ли се с появата на антропоцена представата за природата? Това са част от въпросите, които романът „Светът се нарича дъбрава“ на Урсула Ле Гуин задава като важни за бъдещето на човечеството и природата. Представя своята не много позитивна гледна точка като разгръща отговорите посредством взаимодействието между „чувстваща“ гора, нейните представители и земните колонизатори, настанили се удобно на чуждата планета с амбицията да проектират своето познание, навици емоционални и физически потребности върху култура и световъзприемане, различни от техните.

Ключови думи: антропоцен, природа, еокритика, научна фантастика, гора

Abstract: How does a highly evolved and self-aware beings relate to nature? What roles has language, literature, and art in this relation? Are Anthropocene is changing view of the nature? These are some of the questions that Ursula Le Guin's novel "The World for World is Forest" asks as important for the future of humanity and nature. Her point is not-so-positive by unfolding the answers through the interaction between the "sentient" forest, its representatives and the earth colonizers, settled comfortably on the alien planet with the ambition to project their knowledge, habits, emotional and physical needs onto those different from your culture and culture worldview.

Keywords: Anthropocene, Nature, Ecocriticism, Science Fiction, Forest

Темата за отношенията между човека и околната среда е стара колкото света. Нашите предци са родени в епохата на холоцена, гостоприемна за човека. В момента живеем в това, което някои учени наричат „антропоцен“ – епоха, по-малко благоприятна и характеризираща се със сериозното присъствие на *Homo Sapiens* като сила, способна да променя природата. Плодовете на знанието и действията на човека постепенно го изтласкват от климатичния рай към свят на антропогенна екологична фрагментация, белязана от видимо изменение на климата и дисбаланс в животоподдържащите системи на планетата.

През XX век вследствие на все по-голямата ангажираност на изследователите към съдбата на природата в академичното поле се появява екокритиката, изучаваща образите на природата и човешките подходи към нечовешките форми, преосмисляща мястото на човека в света и др. Много преди екокритиката да се превърне в критическа и теоретична призма за мисленето за природата, тази връзка отдавна е документирана от литературните произведения. Екологията и литературата споделят немалко теми и идеи, търсят отговор на множество, понякога неудобни въпроси, като например: По какъв начин високоразвитите и осъзнаващи себе си същества се свързват с природата? Какви роли играят езикът, литературата и изкуството в тази връзка? Променя ли се с появата на антропоцена представата за природата?

Научната фантастика е един от жанровете, чиято чувствителност към природата и климатичните проблеми е особено осезаема през последните няколко десетилетия¹. Увеличава се и броят на филмите (игрални и документални)², проследяващи екзистенциалното кървене на човечеството в свят, в който природата и човекът се борят с послед-

¹ Още през 60-те години научната фантастика започва да инкорпорира все по-сериозно темата за природата в своята художествена тъкан. Урсула Ле Гуин е от авторите, чиято екологична чувствителност и опасения за бъдещето на природата са отразени в немалко произведения, сред които е и „Светът се нарича дъбрава“. И още: „Удаденият свят“ (англ. изд. 1962) на Джеймс Балард, „Heat“ (1977) на Артър Херцог, „The Sea and the Summer“ (1989) на Джордж Търнър, някои от романите на Ким Стенли Робинсън („Forty signs of Rain“ (2004), „Fifty Degrees below“ (2005) и др., „Пътят“ на Кормак Маккарти (англ. изд. 2006, бълг. прев. 2009, 2012.), „Орикс и Крейк“ (англ. изд. 2003, бълг. прев. 2020) на Маргарет Атууд и много др.

² Филмите *The Last Man on Earth* (1964), *Mad Max* (1979), *The Future is Wild* (2002), *The Day after tomorrow* (2004), *Children of Man* (2006), *Life after people* (2008 – 2010), *The Road* (2009), *The Book of Eli* (2010), *Turbo Kid* (2015), *Afthemath* (2017), *I think we are alone now* (2018), *A quiet place* (2018), *Light of my life* (2019) и др.

ни сили за оцеляване, опитвайки се да функционират с останалите им оскъдни ресурси.

Екокритиката все по-често обръща внимание на научната фантастика и нейното значение за представянето на връзката между човека и нечовешкия свят, на планетарната заплаха и др. Лорънс Бюъл³ споделя: „Никой жанр не се вписва в планетарното мислене за околната среда толкова добре, колкото научната фантастика...“⁴. Урсула К. Хайзе⁵ също подкрепя подобно мнение. Според изследователката един от съвременните жанрове, „в които най-ясно се поставят въпросите за природата и околната среда, е научната фантастика“⁶. Гражина Гаевска твърди, че предизвикателствата на „съвременния свят по отношение на екологичното бъдеще изискват научна фантастика, която насърчава зелената революция [...] по силата на дълбокото разбиране на нашите взаимоотношения с природата“⁷.

Екокритичният потенциал на жанра не произтича само от пространствените и футуристични сценарии, често задаващи катастрофични картини на бъдещето. Екстраполацията, по мнението на Дарко Сувин, осигурява на научната фантастика качеството, наречено когнитивно отчуждение, признанието, че това, което четем, не е светът такъв, какъвто го познаваме, а свят, чиято промяна ни принуждава да преосмислим собствената си човешка гледна точка⁸.

³ Лорънс Бюъл е професор по американска литература в Харвардския университет и един от пионерите в полето на екокритиката. Ето и част от неговите изследвания: „Literary Transcendentalism“ (1973), „The ‘Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture, Harvard University Press“ (1995), „The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination“ (2005) и др.

⁴ M. Page, *Evolution and Apocalypse in the Golden Age*. In: *Green Planet. Ecology and Science fiction*. Ed. Kim Stanley Robinson, Gerry Canavan. Middletown, Wesleyan University Press, 2014, с. 41.

⁵ Ръководител на катедрата по английски език към Калифорнийския университет. Временно ръководи и Лабораторията за екологични наративни стратегии към Института по околна среда и устойчивост към същия университет. Нейните изследвания се фокусират върху съвременната литература и екологичните хуманитарни науки; литература и наука, научна фантастика и др., а именно: „Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global“ (2008), „Imagining Extinction: The Cultural Meanings of Endangered Species“ и др.

⁶ U. K. Heise, *Letter*, PMLA 114.5 (Oct. 1999): 1096–1097 https://www.asle.org/wpcontent/uploads/ASLE_Primer_PMLAForum.pdfq

⁷ G. Gajewska, *Ecology and Science fiction. Managing imagination in Age of the Anthropocene*, *Przegląd kulturoznawczy*, № 1 (2021), p. 84.

⁸ D. Suvin, *On the Poetics of the Science Fiction Genre*. In: *Science Fiction: A Collection of Critical Essays*. Ed. Mark Rose. Englewood Cliffs, Prentice, 1976, pp. 57–71.

За Е. Ан Каплан разказите за изменението на климата, независимо дали са художествени произведения, или са филми, представят чувствителност, натоварена с травма. Дискусиите около климатичната фантастика провокират проучвания за начините, по които тази литература изобразява бъдещето. Критиците се питат дали жанрът неизбежно предвижда апокалипсис, унищожаване на човешкия вид и като цяло – на живота на планетата. Или отразява икономическите, политическите и социалните договорености, предизвикали изменението на климата. Предвижда ли се криза на антропоцена, или капиталоцена⁹? Адам Трекслър възприема климатичната фантастика не в рамките на определена традиция, а като пряк, многопластов отговор на наративни предизвикателства, свързани с представянето на глобалните промени в околната среда, причинени от човешката дейност. През 90-те години се заговаря сериозно и за т. нар. „екопсихология“¹⁰, която изследователите в голяма степен възприемат като развиващ се проект, отколкото като отделна дисциплина¹¹, идентифицираща дуализма на външната обективна и вътрешната субективна реалност. Става дума по-скоро за културен феномен, наложен вследствие на нашето отчуждение от природата, олицетворяващ взаимодействието ни с околната среда. Изтласкването на екологичното съзнание в периферията на обществото, системното отстраняване на живота ни от естествения свят, неизбежно води до травми. Екотравмата според разбиранията на Анил Нарине е „вреда, която ние като хора нанасяме на нашата естествена среда и вредите, които поддържа в природата в коравосърдечните им повторения“¹².

Научната фантастика инкорпорира в сценариите за бъдещето актуалните полемики и проблеми, които екокритиката все по-осезаемо артикулира. Наченалите психологически промени у *Homo Sapiens*, имащи отношение към въздействието му върху природата, нарушаването на екологичния баланс, водят до неизбежни глобални трансформации, които видоизменят представата ни за естествена среда. Императивът

⁹ Геоложка епоха, която, по думите на Джейсън Мур, регистрира въздействието на глобалния капитализъм.

¹⁰ T. Roszak, *The Voice of the Earth. An Exploration of Ecopsychology*. New York, Simon & Schuster, 1992.

¹¹ A. Fisher, *Radical ecopsychology: Psychology in the service of life*. Albany, NY, SUNY Press, 2002.

¹² A. Narine, *Eco-Trauma*. New York, Routledge, 2015, p. 9.

човек да си представя бъдещето отвъд ограниченията на днешната реалност превръща научната фантастика в мощно средство за екстраполация не само в социалните науки, но и в науките за опазването на околната среда, които също я възприемат като важно средство за обговаряне на проблемите на настоящето.

Фантастиката, ангажирана с климатичните промени, създава пространство на споделена чувствителност, картографира ландшафта на тревожния ум на нашето съвремие и дава инструменти не само за осмисляне на предстоящата промяна в околната среда, но е и екологична леща, през която човешкото същество има възможност да проследи емоционалните и физическите предизвикателства, пред които е изправен собственият му вид заради намесата в еволюцията на природата. Подобна чувствителност към изменението на климата и въздействието на човека върху природата се проявява в голяма част от творчеството на Урсула К. Ле Гуин. Акцентът на настоящото изследване е поставен върху конкретно произведение на писателката, но ще бъдат споменати и други нейни творби, в които присъства темата за природата и по-конкретно образът на гората като активен агент и глас в разгръщането на повествованието.

Антропоцентризъм vs екоцентризъм

Урсула Ле Гуин написва романът „Светът се нарича дъбрава“¹³ през 1968 г. Първоначално приказката, както тя я нарича, е замислена като чист стремеж към свободата и към съня. Идеята на писателката да опише определена екология отвътре, важноста на гората като съществен фактор за природния баланс, се реализира, но и малко се видоизменя. Постепенно историята обхваща актуалните проблеми на времето, в което е написана. Отразява копнежите на писателката, яростните несъгласия, протестните акции, и стремеж, съпътстван от гняв и отчаяние, към справедливост, изящество и свобода. Образът на гората е активен агент, който Ле Гуин изобразява като чувствителна екосистема, отразяваща екологичните промени, сблъсъците на човека с нечовешкия свят, борбата за съществуване на планетата срещу агресивните намеси на антропоцена в кръговрата на природата. В извежда-

¹³ Първоначално произведението е озаглавено „Малките зелени човечета“, но малко по-късно Харлан Елисън, първият редактор на писателката, променя заглавието.

нето на тези проблеми, закодирани в реакцията на природата и сякаш органично свързаните с нея обитатели, ще продължа разсъжденията си при представянето на „Светът се нарича дъбрава“.

Произведението е част от т. нар. „Хейнски цикъл“¹⁴. Историите на писателската са написани в период на „екологична революция“, в десетилетия, които са важна повратна точка за развитието на съвременното природозащитно движение както в САЩ, така и в световен мащаб. През 60-те години Ле Гуин участва в (и дори самата тя организира) провеждането на мирни демонстрации – първо, срещу опитите с атомни бомби, след това заема и позиция относно продължаването на войната във Виетнам. Подобни агресивни действия срещу човека водят до сериозна ревизия на нравствените принципи, а избиването на хората неизбежно създава предпоставки за унищожаване на природата. През 1970 г. започва да се празнува Денят на Земята. Дефолиацията на горите, пише Ле Гуин в предговора към книгата, „и на зърнените насаждения, и избиването на цивилно население в името на „мира“, бяха в пряка зависимост от нравствените принципи, според които се разрешава безразборното изтощаване на природните ресурси заради личните облаги [...] и избиването на живите същества по Земята в името на „човека“¹⁵. Победата на морала на експлоатацията във всички общества изглежда толкова неизбежна, колкото и катастрофална.

Интересно е, с оглед на темата за гората, да се спомене и разказът „Бавно като империите и дори по-бавно от тях“ (1971), в който по подобен начин писателката сблъсква природата с човека. Описана е срещата между група хора и екосистема, която обхваща цяла планета. Когато изследователите стъпват на чуждата планета, стигат до извода, че тя почти изцяло е покрита с растения и дървета. Героите попадат на „чувстваща екосистема“, а един от тях, Осдън, обобщава своя опит с тази напълно чужда за него форма на интелигентност като „чувстваща материя без органи на чувствата“, „присъствие без мозък“, но реакция на допир, реакция на слънцето, водата и химическите съединения в земята около корените. В подобна среда учените се опитват да избегнат

¹⁴ Към него са включени и следните творби: „Светът на Роканон“ (1966), „Планетата за изгнаници“ (1966), „Градът на илюзиите“ (1967), „Лявата ръка на мрака“ (1969), „Освободеният“ (1974) и др. Посочените заглавия размишляват над проблемите на пола, расата, естествения свят и въздействието на хората върху него.

¹⁵ У. Ле Гуин, *Светът се нарича дъбрава*. София, ВЛ, 1992, с. 8.

безпокойството от странното въздействие на извънземната гора върху тях и местят лагера на друг континент. Същото притеснение обаче се завръща, когато попадат на огромна прерия, покрита с подобни на трева растения, а биологът на екипа, е принуден да признае, че цялата растителност на планетата представлява една огромна мрежа от процеси. Дори прашецът е звено от верига, някакъв вид чувствителност, пренасяна от вятъра над моретата, които свързват континентите, а оттам и всички растения. Идеята, представена от Ле Гуин, че формите на живот на планетата съществуват в симбиотична цялост и образуват всеобхватен, разумен суперорганизъм, илюстрира хипотезата на Джеймс Лавлок¹⁶ за Гея, според която планетата Земя съставлява една всеобхватна, самоподдържаща се, система за обратна връзка. Таксономичният подход на учените към биологията на Свят 4470 – проучване на планетата, преброяване и идентифициране на видовете, – е заменен от желанието на Осдън да се слее физически и духовно с околната среда, за да влезе в комуникация с нея. Цената, която е необходимо да плати, е свързана с промяна в неговата идентичност, с разчупване на стари навици и визии за света. Посредством тази история Ле Гуин обръща внимание на липсата у хората на адекватен подход към и създаване на връзка с подобна чувстваща система.

В чуждата среда земляните изглеждат извънземни, други. Всички термини и научни похвати, с които изследователите се опитват да се доближат до спецификата на планетата са поставени под въпрос, защото прилагат различна биологична референтна рамка. В края на историята Осдън осъзнава, че единствените начини за реакция срещу тази екосистема са или напускане на планетата, или саможертва. Той избира второто, впускайки се в гората със съзнанието да поеме, вместо да отразява този страх. Това означава, че е необходимо да преодолее психическите механизми, които са му позволили да оцелее в човешка компания. Остава в гората. Останалите членове на екипажа се връщат на родната планета.

Чувствителността към природата и непримиримостта към насилията над човека писателката наследява от своите родители – антрополозите Алфред Л. Кръбер и Теодора Кръбер. През 1961 г. майката

¹⁶ Теорията на Лавлок гласи, че през последните 3,8 милиарда години в биосферата е действала холистична система за обратна връзка, като формите на живот регулират температурата и пропорциите на газовете в атмосферата в полза на живота. Описана е в книгата му „Gaia: A New Look at Life on Earth“ (1979).

публикува книгата „Иши в два свята“¹⁷, която постига незабавен успех и спечелва високата оценка на учените и обществеността. Родена в семейство на изследователи, Ле Гуин от ранна възраст е изложена на идеите, че има много начини да се живее на тези земя, но и на проблемите, свързани с последиците от етноцида и екоцида, от въздействието на колониализма върху местното население в Америка.

Темите за природата, взаимодействието на човека със заобикалящата го среда, въздействието му върху живота на планетата, преминават като видима нишка през голяма част от творчеството на писателката. Четенето на произведенията на Ле Гуин е важно не толкова, защото историите ѝ по един или друг начин разгръщат научни открития или позиционират човека в други светове, а защото предоставят проникновен подход към другостта на нечовешкото съзнание, дистанцирайки се от лингвистичните и когнитивните капани на антропоцентризма и антропоморфизма, провокират собствената ни чувствителност към природата. Представен е и непреодолимият антропоцентризъм на човешкото познание при осмислянето и предаването на извънземното съзнание, на нечовешките форми на живот. По този начин писателката извежда етичните и екологични казуси на нашето съвремие, обръща внимание на неадаптивността на *Homo Sapiens* към чуждостта и различността.

Образът на гората като част от самата природна картина проявява своя чувствителност, отношение към средата при взаимодействието с живите същества. Горите, които описва Ле Гуин, са експериментални и съзерцателни пространства, разположени на други планети. Тези извънземни екологични системи отразяват съвременния политически контекст на господство и експлоатация – екологичен, капиталистически, неоколониален. Предлагат мощен коректив на междусекторните идеологии на господство, движещи глобалното обезлесяване, привличайки вниманието ни към красотата, сложността, и към това, което немалко изследвания се опитват да докажат, а именно, че гори-

¹⁷ Иши е последният известен член на индианския народ Яхи. Намерен е сам и гладуващ край град Оровил, Калифорния, през 1911 г. Сприятелява се с антрополозите Алфред Л. Крьобер и Томас Уотърман, които го завеждат в Музея по антропология в Сан Франциско. Умира през 1916 г. През 1926 г. Теодора Ковил Кракав се омъжва за Алфред Крьобер. Решава да напише биографията на Иши (“Ishi in two Worlds”, 1961), въпреки че никога не го е срещала. Няколко години след това тя адаптира историята на индианеца и за деца. Книгата има две екранизации: “Ishi: The Last of His Tribe” (1978) и “The Last of His Tribe” (1992).

те са чувстваща екосистема. Призивите на учените, работещи в тази нова област, наречена „невробиология на растенията“¹⁸, са насочени към признаване на „интелигентното“ и „съзнателното“ поведение на растенията, въпреки липсата на познатата ни неврологична система. В статията на Сюзан Симард¹⁹ са изследвани микоризни мрежи на биохимична комуникация между множество видове растения и гъби. Изследователката ги описва като хомоложни на неврологична мрежа, което предполага вид усещане, възникващо от сложни, взаимосвързани системи, надхвърлящи традиционната концепция за индивидуалния организъм.

Отправна точка за измерването на чувствителността на всички форми на живот естествено остава човекът. Подобен модел води до липса на „дълбочина на осъзнаване, която индивидът притежава за себе си и другите“²⁰, важна за идентифициране на чувствителността на останалите форми на живот. Противоречивите теории за чувствителността и комуникацията на растенията в началото на 70-те години са разпространени в публикации като „Тайният живот на растенията“ (1973) на Питър Томкинс и Кристофър Бърд. Десетилетия по-късно се появяват и изследвания на Колин Тъдж²¹, Петер Волебен²², Сюзан

¹⁸ За първи път е обявена в провокативната статия на Ерик Бренер и негови колеги „Невробиология на растенията: интегриран изглед на растителната сигнализация“; вж. Eric D. Brenner et al., Plant neurobiology: an integrated view of plant signaling. *Trends in Plant Science*, 11.8. (2006), pp. 413 – 419. Невробиологията на растенията е област, изследваща растителната биология, която има за цел да разбере как растенията обработват информацията, която получават от околната среда, за да се развиват и възпроизвеждат оптимално. Поведението на растенията се координира в целия организъм чрез интегрирана система за сигнализиране, комуникация и реакция. Тази система включва електрически сигнали на дълги разстояния, чрез посредничеството на везикулен транспорт на фитохормона ауксин в специализирани съдови тъкани и производството на химикали, за които е известно, че са невронални при животните. Вж. още F. Baluška, D. Volkmann, S. Mancuso (ed.) *Communication in plants: Neurological aspects of plant life*. New York, Springer, 2006.

¹⁹ S. Simard, Mycorrhizal Networks Facilitate Tree Communication, Learning, and Memory. In: *Memory and Learning in Plants*, ed. František Baluška et al. New York, Springer International Publishing, 2018. pp. 191 – 213.

²⁰ L. Marino, Sentience, In: *Encyclopedia of Animal Behaviour*. 2nd ed. London, Elsevier, 2010, pp. 132 – 138.

²¹ C. Tudge, *The Secret Life of Trees: How They Live and Why They Matter*. UK, Penguin Press Science, 2006.

²² П. Волебен, *Тайният живот на дърветата*. София, Ера, 2017.

Симард²³, Анна Цинг²⁴ и др. В предговора към „Езикът на растенията: наука, философия, литература“ (2017) Моника Галиано, Джон С. Райсън и Патриша Виейра твърдят, че „при използването на нашия език, все още се очаква растенията да проявят качествата на животните, за да бъдат признати за чувствителни живи организми, вместо да бъдат оценени само по себе си и според собствените си условия“²⁵.

В „Светът се нарича дъбрава“ са изведени двата полюса на възприемане на нечовешкото от страна на героите, наблюдавани както в реакциите на земните конквистадори, така и в езика и поведението на местното население на чуждата планета. Антропоцентричното съзнание с пълна сила се сблъсква с, нека да го наречем, „горското съзнание“, представено от Ле Гуин чрез образа на дърветата – „гъвкави и пробивни като нервни окончания“²⁶ – и т.нар. хори, органично свързани с естествената си среда гората – не само битово, но и родово. Всяко от „зелените човечета“, както ги наричат земните пришълци, принадлежи към конкретен род, обвързан със заобикалящата го природа, като например – родът на Тръните, на Ясена, на Брезата, на Ябълката и пр. Начинът на формиране на селата им е подобен на дърветата. Клановите и селата остават също толкова отделени и различни, колкото са видовете дървета, но имат обща прилика със структурата на гората. Гората е агент в оформянето на всеки аспект от културата на планетата Атши²⁷. Разделителната линия е между две култури. Атшияните са мирни, сплотени и зелени като нея, но гледката на насието над тях (изнасилване, убийство и др.) и гората (изсичане), по думите на Роб Латам, се възприема като „оскверняване на околната среда“²⁸. Светът за атшияните е Дъбрава и около нея се изгражда ценностната им система, бит, религия и др. За тях почва, земя, терен не е онова, „към което

²³ S. Simard, *Finding the Mother Tree: Discovering the Wisdom of the Forest*. Canada, Knopf, 2021.

²⁴ A. Tsing, *The Mushroom at the End of the World*. Princeton, Princeton University Press, 2015.

²⁵ M. Gagliano et al. (eds.) *The Language of Plants: Science, Philosophy, Literature*. Minneapolis, U of Minnesota P, 2017, p. 14.

²⁶ Ле Гуин, *Светът се нарича дъбрава*, с. 34.

²⁷ Това е названието, което местните жители са дали на планетата, но земните нашественици (местното население ги нарича терани), я наричат Свят 41 и Ню Тайти.

²⁸ R. Latham, Biotic invasion: Ecological imperialism in new wave science fiction. In: *Science Fiction Criticism. An Anthology of Essential Writings*. Latham R. (ed.). London, New York, Bloomsbury, p. 498.

мъртвите се връщат и живеят: субстанцията на техния свят не беше земята, а гората. Земните хора бяха глина, червена прах. Атшиянинът беше клон и корен. Атшияните не дълбаеха своите образи върху камък, а само върху дърво²⁹. Привнесената агресия обаче ги променя „от корен“³⁰, която Селвър, един от хората, усеща като „извънземна чума, която нямаше да преобрази неговата раса в нови хора, а щеше да я унищожи“³¹. Още началото на „Светът се нарича дъбрава“ разкрива вродената потребност на човека да доминира над природата – не само тази, с която е принуден да се бори, но и с женската. Първата сцена описва новата „пратка“ жени, които са пристигнали от далечната планета, за да предоставят сексуални услуги, да поддържат удоволствието на мъжете и да увеличат популацията. Това е още една тема, засегната от Ле Гуин, но изисква отделно внимание – принизяването на женския пол, грубото държание и обиди към него.

Движещите повествованието герои са трима. Капитан Дон Дейвидсън, който Ле Гуин представя като чисто зло. В неговия образ е съсредоточена цялата агресия, „хипермъжественост“, нисши инстинкти и пр. Антропологът Радж Любоф също е важна фигура. През цялото време се опитва да защитава хората, запознава се с техния бит и начин на мислене. И Селвър, чрез когото писателката отразява разрушенията и промените на Атши, предизвикани от земните изследователи.

Условията на планетата Атши са създадени от хора преди милиони години с цел заселване. Но те отдавна са отпаднали от еволюционната стълбица. Най-близките себеподобни, които са се развили от клона на маймуните, „бяха хората – високи по един метър и покрити със зелена козина“³². Растителните и животинските видове са като земните – бор, орех, кестен, ябълка, ясен, както и елени, птици, мишки, котки, катерички. Пришълците се появяват, защото Земята отдавна е обезлесена, превърната в пустиня, и е необходим дървен материал, за да се поддържа живота на родната планета. Животните почти са изчезнали – в земните резервати се наблюдават например робоелените. Плъховете са единствените животни, оцелели на планетата. Хората, пренебрегвайки

²⁹ Ле Гуин, *Светът се нарича дъбрава*, с. 91.

³⁰ В оригинала, за разлика от българския превод, където изречението завършва „или да бъдеш променян, от корен“ (с. 107), думите са следните: “to be changed radically, from the root” (p. 49).

³¹ *Ibid*, с. 107.

³² *Ibid*, с. 19.

колапсите в своята история и състоянието, до което са докарали природата на собствената си планета, навлизат в новото пространство като колонизатори, поробват съвсем естествено местното население, което не възприемат нито като равнопоставено, нито като висша форма на живот, дори не като роби, защото „робите са хора“, казва Дейвидсън, но „Като отглеждаш крави, наричаш ли го робство?“³³ Идеята на Дейвидсън е да превърне планетата в Рай, в по-добър от износената вече Земя свят, чрез изсичане, почистване на горите, превръщане на терена в плодородна почва за производство на зърно, премахване на мрачната примитивност, диващината и невежеството. Антропоцентричният възглед за света е изразен посредством расисткия, сексисткия, бруталния Дон Дейвидсън, който смята, че мисията, която имат в Ню Таити, е да опитомяват и унищожават всички пречки по пътя към създаването на планирания нов свят.

Героите попадат на място, което първоначално ги плаши, защото самите те нямат спомен за гористите местности на Земята, нито за присъствието на истински животни. Посреща ги една тъмна дъбрава от скупчени, преплитащи се дървета³⁴. Корени, стволове, клони, вейки, листа отгоре и отдолу, „листа в лицето и очите, безкрайно много листа и безкрайно много дървета“³⁵. И в този хаос се намесват „спасителите“, за да сложат край на мрака и да превърнат „тази сган от дървета в безупречно нарязани талпи, които на Земята се ценяха повече от злато“³⁶. Природните ресурси са поставени под сериозен натиск от страна на дървосекачите, бързото обезлесяване на места вече води до ерозия на почвата. Още в първа глава става ясно, че бъдещето на Атши ще бъде аналогично на земното, защото подходът, довел до екологична катастрофа Земята, тук се проектира с нови и по-агресивни сили.

Екологът Кийс, чиято задача е да наблюдава процесите, влиза в словесен сблъсък с Дон Дейвидсън: „Значи искаш и този свят да се превърне в образ и подобие на Земята? В бетонова пустиня?“³⁷ Дейвидсън,

³³ *Ibid*, с. 2.

³⁴ Ако припомним определянето на произведението от страна на Ле Гуин като приказка, гората е неизменен компонент в образната ѝ система. Според Вл. Проп тя обикновено играе роля на забавяща бариера. Гората, в която се озовава героят, е непроходима. Това е един вид мрежа, която хваща извънземни. Тя може да бъде и стопанка, както е в случая с хората, може да бъде мистериозна и пр. В случая с тераните гората е опасна зона, която служи като граница между своя и чуждия свят.

³⁵ *Ibid*, с. 19.

³⁶ *Ibid*, с. 19.

³⁷ *Ibid*, с. 16.

гледащ в перспектива, спокойно му отговаря, че „от най-голямо значение, поне засега, са хората. Ние сме тук и ето защо този свят ще ни се подчинява“³⁸. Хорите служат за работна ръка, а жените им са изнасилвани. Селвър, чиято жена умира вследствие на изнасилване от страна на капитан Дейвидсън, повежда съпротивата срещу безконтролното усвояване на неговия свят. Втората глава радикално сменя посоката на повествованието, преминавайки към гледната точка на Селвър, който, с помощта на бунтовници, запалва лагера. Неагресивният подвид, изкуствените мишени, както са възприемани от Дейвидсън, избива двеста души. Действията на антропоцена рефлектират върху порядките на мирното население, поколения наред живяло в хармония с природата, върху която „раната“ все повече се разтваря, а планетата – се оголва откъм зеленина.

Първа глава завършва с важна сцена, в която Селвър успява да пребори Дейвидсън, но не го убива, защото според разбиранията на хората, когато противникът пада по гръб и остава неподвижен, означава, че той се предава. И все пак промяната в съзнанието на Селвър е неизбежна и невъзвратима – той извършва убийство. Природата сякаш дава ответна реакция срещу набезите на нашествениците. Върху зелената козина на героя е засъхнала човешка кръв, а острите черти „на обезобразеното лице се бяха приближили съвсем до лицето на Дейвидсън и той можеше да забележи странната светлина, която гореше дълбоко в черните очи“³⁹. Селвър е променен „от корен“, объркан е: „Собственият си език ли говореше или езика на капитан Дейвидсън?“⁴⁰

Втора глава започва с пътя на героя към град Кадаст. Картините на изгорелите трупове и дървени постройки отстъпват място на буйната растителност, която изразява разбирането, че човешкото не заема привилегирована перспектива. В тази гора „нямаше ясна посока, нямаше лъч непречупен. Всичко бе белязано от клони и листа – вятър, вода, слънцето, звездите – сложна плетеница от сенки [...]“. Нямаше нищо чисто, сухо, неплодородно, пусто⁴¹. Посредством рязката смяна

³⁸ *Ibid*, с. 16. В оригинал изречението е следното: „I like to see things in perspective, from the top down, and the top, so far, is humans. We're here now; and so this world's going to go our way“. (р. 9) Краят на изречението („светът ще върви по нашия път“) е показателно за разрушителността, която антропоцена генерира при взаимодействието си с природата.

³⁹ *Ibid*, с. 31.

⁴⁰ *Ibid*, с. 107.

⁴¹ *Ibid*, с. 34.

на фокуса от разруха към неудържимо развитие на растителността. Ле Гуин не просто сблъсква два свята, различни пътища на духовно развитие и познание на две цивилизации, а илюстрира неспазването на често срещано в научнофантастичните произведения при срещата с другопланетен вид предупреждение за ненамеса в неговото развитие. Нарушеният екологичен баланс от страна на юмените (изсичането на горите и насилието над местното население нарушава симбиозата между природата и живите организми) води до загуба на жизнени опори на биологичните видове на планетата. Агресивната реакция на хората към безразборната сеч на дървета от страна на юмените е сякаш ответен удар на гората към разкъсването на нейната цялост.

Унищожението на горските площи отразява безсилието на земните жители да опознаят, да вникнат в спецификите на чуждата екосистема. Реагират на нея спрямо равнището на своето познание и културни обусловености, без да се ангажират с възприятията на местните за заобикалящата ги действителност, – за тях гората⁴² е единствено дървесен ресурс. За хората и атшияните изсичането на дърветата е унищожение на самия свят. Когато Селвър разказва за събитията в лагера, споменава как „юмените дойдоха и там започнаха да сечат света“ и „през цялото време гледах как дърветата падат, виждах как светът се оголва и остава да гние“⁴³. За атшияните природата не е нещо, което трябва да бъде опитомено, да се използва като лишена от живот структура. Тя е жив спътник, дом, източник на физическо и емоционално подхранване. В цялата история писателката представя и езика на хората като част от екосистемата. Възприятията на атшияните, че са направени от дърво, оказват влияние и върху визията им за самата гора, на която ѝ приписват антропоморфни качества. И обратното – отъждествяват се с гората. Селвър вижда как дърветата „лежах изпотрошени, изтръгнати от почвата“⁴⁴, а когато взема едно сребристо клонче „от счупения му край бликна кръв“⁴⁵. Здравето или унищожаването на гората отразяват състоянието на живите организми в нея. Когато атшияните полудяват, те са отведени в Рендлеп, където никой не живее. На това

⁴² За Дейвидсън планетата е нищо повече от дървесен ресурс, бъркотия от зеленина, къщи, села, които са сякаш органично свързани с дърветата, мрежа от хуманоиди и др.

⁴³ *Ibid*, с. 38.

⁴⁴ *Ibid*, с. 44 – 45.

⁴⁵ *Ibid*, с. 45.

място решават да изолират и капитан Дейвидсън, за да пощадят живота му, защото няма какво да се убива, „няма дървета, няма хора. Имаше дървета и хора, но сега там е останал само сънят за тях“⁴⁶. Изолирайки психически нестабилните хора в подобна среда, където няма дървета, хората ги дистанцират от самия свят.

Посредством описанията на двете раси, които изглежда са произлезли от един корен, Урсула Ле Гуин представя моменти от кървавата история на *Homo Sapiens*, която с времето не се променя, уроците не се научават. Напротив – задълбочава се колонизационният хъс и желанието за нахлуване в чужда страна, за използване на нейните ресурси. В своята история писателката задава мрачна прогноза за бъдещето на човечеството, в което то продължава да разчита на разрушителните си инстинкти. Дори новите светове, които внасят друг тип познание и възможност за разширяване на кръгозора, ще последват съдбата на Земята. Юмените не са способни да разберат културата на хората. И обратното. В началото на тяхното взаимодействие всяка една от цивилизациите реагира спрямо собствените си културни обусловености – колонизаторите с насилие и агресия, а местното население с уважение и толерантност към различието. Сприятеляването между антрополога Радж Любоф и Селвър е ключово за повествованието. То допълнително разкрива както бездните между земляните и атшияните, така подхранва и надеждата, че продуктивният контакт между две цивилизации е възможен при условие, че всяка от тях е толерантна към границите на другата и е отворена за друг тип познание. Езикът и на двамата оформя по различен начин света – корените му са положени дълбоко в културните наслоения. Неслучайно Селвър споделя, че хората не виждат нещата така, както те, въпреки че езикът не е пречка между тях. Имаше неща, „които той (Любоф – бел. Е.Б.) говореше, но които аз никога няма да разбера“⁴⁷ – казва Селвър. Те са пристигнали от друго място, което не е Дъбрава, където всички дървета са изсечени. Имат слънце, но не е същото слънце. Убиват мъже и жени, „не желят живота на онези, които искат да живеят. Те не могат да се надпият. Оставили са корените си някъде, може би в онази гора, от която идват, в онази гора без дървета“⁴⁸.

⁴⁶ *Ibid*, с. 154.

⁴⁷ *Ibid*, с. 59.

⁴⁸ *Ibid*, с. 51.

Фаталното програмиране на човека от агресивния инстинкт на антропогенезата и параметрите на екологичната среда, на исторически формираните културни ценности, е проблем не само на личността, но и на колектива. Проблемът е отразен и в живота на местните жители, чиито сънища са неспокойни, пропити с кръв и огън. Преди проблемът да засегне Другия, засяга отношението на Аза към собственото референтно Ние. Когато Ние не е неговото друго Аз, тогава се превръща в Те⁴⁹. За да се превърне обаче това Ние в Те, трябва да се реструктурира научното познание, което е отправна рамка към възприемане на Другия. За критическото мислене е характерно различието между опит, мислене и познание. Под опит се разбира всичко, което има действителен характер, отнася се винаги към нещо действително. Представите, респективно възприетите образи, се състоят от усещания, които биват предизвикани от външния свят. Усещанията имат обективен характер и поради тази причина ние ги мислим като свойства и качества на обектите. Колкото и да е тясна връзката между представата и обекта на представата, е необходимо различните нива на вътрешен и външен опит да се обединят в система от познания и да се изравнят по такъв начин, че да съответстват на една адекватна действителност. Човешкото познание преминава от едно субективно познание през разсъдъчно и в крайна сметка стига до обективно, само че ориентирано спрямо собствените си културни и пр. обусловености.

В случая обаче става дума не за описания идеален вариант, необходим на критическото мислене, за да разгърне своя потенциал към обективно осмисляне на дадената ситуация или среда, а за субективно моделиране на света. Дадена е представителна извадка на човешката раса, която води прогреса към инволюция. Философът Им. Кант прозорливо отбелязва, че „ние съвсем не можем да съдим за нагледите на други мислещи същества дали са свързани със същите условия, които ограничават нашия наглед и са общовалидни за нас“⁵⁰. Представено е не просто човешко познание, а вкоренеността в антропоцентричността на възприятията.

В разговор между Селвър и съновидеца Коро Мена, както и по време на организираното от хората събрание след възникналите на плане-

⁴⁹ Л. Владимиров, Идентичността на другия Аз (към критика на културния релативизъм), В: *Парадоксите на глобалното село*. София, ЕОН, 2002, с. 186 – 198.

⁵⁰ И. Кант, *Критика на чистия разум*. София, АИ Проф. М. Дринов, 2013, с. 102.

тата проблеми, са задълбочени неизбежните бездни между двата вида разум и светоусещане. Атшияните са управлявани от жени. Мъжете се оттеглят в Мъжки обители, където се отдават на съновидения. В Обителите съновидците говорят на Стария език. Рядко го научават жени или мъже, които са ловци, рибари и пр. – сънуващите мънички сънища, извън Мъжката обител. От гледна точка на атшияните тераните са луди да наричат световното време „реално“, а времето на сънищата „нереално“. Те не различават времето в Съня и времето в Света. „Може би си мислят, че след като убиеш дърво отново ще се съживи?“⁵¹ – казва Ибър Дендеп (предводителката на гр. Кадаст). И още – Селвър разказва как изсичането на горите е свързано с условията, които тераните се опитват да създадат, за да доведат жени на планетата. „Те превръщат гората в сух бряг“, казва Ибър Дендеп на Селвър, не използва думата за пустиня, защото в „езика ѝ не съществуваше дума за пустиня“⁵², както не съществува и дума за война. На въпроса на съновидеца Коро Мена какви са тези същества, приличат ли на хора, говорят ли като хора, Селвър не може да бъде сигурен, тъй като не е в състояние да проумее защо убиват себеподобните си, след като не са луди: „Онзи, който ме научи, каза че се избиват един друг при свадн, а също и групово, както при бой с мравки“⁵³. Хармонията, която имат вътре в себе си и със заобикалящата ги среда, е изразена в техния език, в който „пустинята“ е сух бряг, а войната е представена като „бой с мравки“.

Езикът на атшияните е тясно свързан и с техните сънища, посредством които моделират света, изказват на глас възприятията на подсъзнанието. А да „говориш“ този език означава да действаш, „да променяш или да бъдеш променян, от корен. Защото коренът е сънят“⁵⁴. Затова и Селвър, след като започва да убива, се отдалечава на моменти от реалността на съня и това предизвиква сериозни притеснения, страх, че се е „откъснал от корена си, че е отишъл прекалено далеч в мъртвата земя на действието, за да може да намери пътя си обратно към действителното“⁵⁵.

Това е съществена разлика между тях. В романът не е описано обикновено сънуване. Посветените имат способност да го изтъкават,

⁵¹ Ле Гуин, *Светът се нарича дъбрава*, с. 50.

⁵² *Ibid*, с. 50.

⁵³ *Ibid*, с. 41.

⁵⁴ *Ibid*, с. 11.

⁵⁵ *Ibid*, с. 5.

оформят, направляват, следват, започват и прекъсват съня⁵⁶. Техните сънищни практики предполагат, че посредством съня се разрешават материални проблеми, търсят се пътища за тяхното решение. Атшияните имат полицикличен модел на сънуване и са трудно приспособими към земния работен ден. Сънят за тях означава и психологическа стабилност. След като веднъж се научават да сънуват напълно будни и да спазват своя вътрешен баланс чрез уравновесеност между разума и съня, тази потребност е животоспасяваща за тях. Ето защо „повечето от хората започваха да чувстват отпадналост, объркваха се, затваряха се в себе си, дори изпадаха в кататония“⁵⁷, защото не могат да свикнат с ритъма на живота на пришълците. Те не поставят граница между разум и неразум, между човек и природа. Това се дължи на начина им на живот: да убиеш друг, това означава да убиеш себе си, тъй като няма ясно разграничение между едните и другите или тяхната среда. Местата, където живеят, са в дълбоката дъбрава. Местното население възприема изсичането на горите от страна на юмените не като унищожаване на дървета, а на самия свят.

Когато Селвър разказва своята история на Коро Мена, той реагира по следния начин: „сякаш костите му се свиха навътре и се опитваха да избягат от тази ужасна история, от тази новина“⁵⁸. Моментът, в който атшияните започват да оказват съпротива на тераните, те не знаят как да се убиват един друг. Селвър и Дейвидсън се считат за богове, защото и двамата носят ново знание, колкото и разрушително да се оказва то. Дори Любоф е изненадан от действията на Селвър: „той бе вярвал, че атшияните са неспособни да убиват хора от неговия или от техния си вид“⁵⁹. Дейвидсън се смята за бог, защото предлага знания за това как да се убива, а Селвър – защото се е научил как да използва тази разрушителна енергия, за да възпрепятства насилствените практики от страна на потисниците.

⁵⁶ „– Добре ли сънуваш, Селвър?

– Не много добре.

– Ловиш ли съня с ръце?

– Да.

– По своя воля ли го изтъкаваш, оформяш, направляваш, следваш, започваш и прекъсваш?“, *Ibid*, с. 39 – 40.

⁵⁷ *Ibid*, с. 100.

⁵⁸ *Ibid*, с. 38.

⁵⁹ *Ibid*, с. 57.

В дискусията по време на събранието, организирано в щаба на юмените след първата атака на Селвър, вече представящо гледната точка към културата на Другия, но също така с неразбиране от страна на голяма част от присъстващите, Любоф доизяснява някои особености на местното население. Атшияните прибегват към ритуално пеење, вместо към физическо единоборство. Съзнателното надпяване между мъжете, състоящо се от протяжен вой и подсвиркване е средството, което те използват, за да решат своите проблеми. Но за атшияните това не е само отдушник на агресията, а вид изкуство. По-добрият изпълнител печели. Изнасилването, физическата разправа и убийството не са характерни за тяхната култура. Също като гората, в която живеят, те са постигнали кулминационната точка на своето развитие, но са способни да се адаптират. Радж Любоф в ролята си антрополог и медиатор между двете световъзприемания много точно успява да улови и представи корена на проблемите, да изрази адаптивността на хората към присъствието на чуждоземците. Адаптивност, присъща на дърветата, към промените в средата.

Четири години те се държат с хората така, както се държат един с друг. Независимо от различията във физическото отношение, „те ни признават за принадлежащи към собствения им вид, за хора“:

Обаче ние не се държим с тях, както те биха се държали със същества от техния вид. Ние пренебрегнахме поведението им спрямо нас, правата и задълженията на ненасилие. Ние ги убивахме, изнасилвахме и разгонвахме. Поробвахме местното население, унищожавахме общностите им и сечахме горите им. Не би било никак чудно ако вече са решили, че ние не сме хора⁶⁰.

Чрез този цитат Ле Гуин представя психологията на колонизатора, агресията на антропоцена към собствения си вид, към малцинствата, към мирните общности, които не се вписват в „програмата“ на едно социално, икономическо, политическо и пр. развитие, водещо човечеството към собственото си унищожение. Въпреки че чуждоземците осъзнават по какъв начин третират местното население, у Дон Дейвидсън не се появяват угризения. Напротив – за него не е проблем да изнасилва жените на хората, въпреки че не ги приема за хора, а за животни, не е проблем, че изсича „нервната система“ на планетата, че

⁶⁰ *Ibid*, с. 66.

използва местното население като работна ръка и го държи в клетки. Освен осмислянето на връзката на човека с природата, в „Светът се нарича дъбрава“ се появява и проблемът за разликата между човека и животното. Това, което различава човека от животното, е съзнанието, емоционалната интелигентност. По интересен начин Ле Гуин преобръща представата за възприемане на животното, многократно посочено от хората в лицето на хората, покрити с козина, покорни и податливи на контрол. Малките зелени човечета са носители на дълбока емоционалност, съновиденията им са допълнително средство за проникване във и разбиране на природния ритъм. Докосването при тях не е просто сексуален намек, а начин за представяне на интимност и чувствителност. Дейвидсън е лишен от емоции, свързан е с хората чрез властта, а интимността му към противоположния пол е представена през задоволяване на собствените му сексуални нужди. Подобно преобръщане предизвиква читателите да преразгледат границите между човека и животното и какво наистина означава да си човек. Дали човекът, „облечен“ в познатата ни форма на *Homo Sapiens*, с неговата агресия и унищожение на по-слабите, действително е достатъчно доказателство за и е представителна извадка на по-висшия вид? Дали поставянето на етикета „животно“ на малките зелени човечета, с тяхната чувствителност и осезаема връзка с природата, е достатъчно основание те да бъдат изтласкани от нечовешкия свят?

В края на историята на планетата Атши каца друг кораб с представители на планетата Земя. Селвър им предава материалите, събрани от Любоф за тяхната култура. Новите посетители изглеждат спретнати, с лъскави лица. Много се отличават от останалите, познати на Селвър хора, които вече са с обрасли от косми лица. Той ги възприема като огромни, покрити с черна козина атшияни. Земните жители дават обещание, че планетата няма да бъде атакувана по агресивен начин. След много години ще се появят учени, които действително ще изследват флората, фауната и местното население. Въпреки това промените са неизбежни. Дори и след смъртта си Селвър не е сигурен, че неговата планета ще се върне към стария си ритъм. Светът му е променен от корен и този корен ще съхранява соковете на новото познание.

Произведението на Ле Гуин „Светът се нарича дъбрава“ е многопластово и изразява силна позиция към променящия се в различни аспекти свят. Посредством образа на гората писателката предава своята емпатия и подкрепя към природата, разкрива екосистемата на

планетата като чувствителен агент, който еволюира, нагажда се към измененията в средата, провокирани от човешката намеса. Отразява материалното, екологичното и емоционалното отчуждение на хората от тяхната среда.

Чрез взаимодействието на зелените човечета и земните жители писателката представя антропогенната екологична криза и фрагментация, белязана от безпрецедентно изменение на климата, от разрушаване на животоподдържащите системи на планетата, от изкривената представа за нечовешкото. Тази криза разкрива човешката етика, ориентирана към антропоцентрични рамки, от които са изхвърлени всички „по-нисши“ видове. Присъствието на гората като пространство, отразяващо намесите в нея и организирано като мисловна общност, екологизира нашата етика в моменти, в които средствата, с които човешкият вид се движи към определен прогрес, вече не са валидни и водят към собственото му унищожение като мислеща и чувстваща форма на живот.

БИБЛИОГРАФИЯ

Владимиров, Л. Идентичността на другия Аз (към критика на културния релативизъм), В: *Парадоксите на глобалното село* [Vladimirov, L. Identichnostta na drugiya Az (kam kritika na kulturniya relativizam), In: *Paradoksite na globalното село*]. София, ЕОН, 2002, с. 186 – 198.

Ле Гуин, У. *Светът се нарича дъбрава* [Le Guin, U. *Svetat se naricha dabrava*]. София, ВЛ, 1992.

Кант, И. *Критика на чистия разум* [Kant, I. *Kritika na chistiya razum*]. София, АИ Проф. М. Дринов, 2013.

Проп, В. *Исторически корени на вълшебната приказка* [Prop, V. *Istoricheski koreni na valshebnata prikazka*]. София, Прозорец, 1995.

Brenner, E. D. et al. Plant neurobiology: an integrated view of plant signaling, *Trends in Plant Science* 11.8 (2006), pp. 413 – 419.

Baluška F., Volkmann D., Mancuso S. (ed.) *Communication in plants: Neuronal aspects of plant life*. New York, Springer, 2006.

Fisher, A. *Radical ecopsychology: Psychology in the service of life*. Albany, NY, SUNY Press, 2002.

Gagliano, M. et al. eds. *The Language of Plants: Science, Philosophy, Literature*. Minneapolis, U of Minnesota P, 2017.

Gajewska, G. Ecology and Science fiction. Managing imagination in Age of the Anthropocene. *Prezegląd kulturoznawczy*, № 1 (2021), pp. 79 – 97.

Heise, U. K. *Letter*, PMLA 114.5 (Oct. 1999): 1096 – 1097: https://www.asle.org/wpcontent/uploads/ASLE_Primer_PMLAForum.pdfq

Kaplan, E. A. *Climate Trauma: Foreseeing the Future in Dystopian Film and Fiction*. New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 2016.

Le Guin, U. *The Found and the Lost: The Collected Novellas of Ursula K. Le Guin*. Recorded Books, Inc. and Blackstone Publishing, Unabridged edition, 2017.

Le Guin, U. *The Word of World is forest*. The Anarchist Library, 1972.

Lovelock, J. *A New Look at Life on Earth*. Oxford University Press, 2000.

Latham, R. Biotic invasion: Ecological imperialism in new wave science fiction. In: *Science Fiction Criticism. An Anthology of Essential Writings*. Latham R. (ed.). London, New York, Bloomsbury, pp. 487 – 502.

Marino, Lori. Sentience, In: *Encyclopedia of Animal Behaviour*. 2nd ed. London, Elsevier, 2010, pp. 132 – 138.

Narine, A. *Eco-Trauma*. New York, Routledge, 2015.

Page, M. Evolution and Apocalypse in the Golden Age, In: *Green Planet. Ecology and Science fiction*. London, Middletown, Wesleyan University Press, 2016.

Roszak, T. *The Voice of the Earth. An Exploration of Ecopsychology*. New York, Simon & Schuster, 1992.

Suvin, D. On the Poetics of the Science Fiction Genre, In: *Science Fiction: A Collection of Critical Essays*. Ed. Mark Rose. Englewood Cliffs, Prentice, 1976, pp. 57 – 71.

Simard, S. Mycorrhizal Networks Facilitate Tree Communication, Learning, and Memory, In: *Memory and Learning in Plants*, ed. František Baluška et al. New York, Springer International Publishing, 2018. pp. 191 – 213.

Simard, S. *Finding the Mother Tree: Discovering the Wisdom of the Forest*. Canada, Knopf, 2021.

Tsing, A. *The Mushroom at the End of the World*. Princeton, Princeton University Press. 2015.

Tudge, C. *The Secret Life of Trees: How They Live and Why They Matter*. UK, Penguin Press Science, 2006.

Wohlleben, P. *The Hidden Life of Trees*. Vancouver, Greystone Books, 2016.

ОТ ЗЕМЯТА КЪМ КОСМОСА И ОТ КОСМОСА КЪМ ЗЕМЯТА: ЗА КОСМИЧЕСКАТА ДЖУНГЛА НА НАУЧНОФАНТАСТИЧНАТА ЛИТЕРАТУРА

Николай Генов

Институт за литература – Българска академия на науките

FROM EARTH TO SPACE AND FROM SPACE TO EARTH: AN ESSAY ON SCIENCE FICTION'S COSMIC JUNGLE

Nikolay Genov

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Резюме: Настоящата статия разглежда два различни типа художествено проектиране на природата, обединени от образа на джунглата. За да очертае по-добре рамките на предложената типология, изградена върху понятията за свое и чуждо, материалът се фокусира предимно върху разказа „Въпрос на време“ на Едмънд Купър и романа „Кристалният свят“ на Дж. Г. Балард.

Ключови думи: джунгла, космос, природа, фантастична проекция, научна фантастика

Abstract: The paper examines two different types of conceptual projection of nature bound together by the idea of the jungle. In order to better delineate the framework of the proposed typology, which is built on the notions of the own and the alien, the paper focuses primarily on Edmund Cooper's short story "A Question of Time" and the novel "The Crystal World" by J. G. Ballard.

Keywords: Jungle, Cosmos, Nature, Fantastic Projection, Science Fiction

„Горилите грабят... горилите грабят... горилите грабят“¹ – си повтаря налудно клетият Макс Райгнер, след като един кратък философски диспут отваря очите му за бъдещето. Тестът на новия модел двигател „Марк III-Азимов“, който професорът по физика на подпространството разработва на Луната, се оказва успешен, както свидетелства

¹ Е. Купър, Въпрос на време, В: *Английски фантастични разкази*. Съст. Б. Миндов. София, Отечество, 1986, с. 245–247.

„ритмичният дивашки танц“² на цифрите, подадени от импулсния преобразувател. Ракетата, изстреляна в космоса, е постигнала преход плюс десет, което се равнява на скорост от два милиона мили в секунда – достатъчно, за да отвори пътя на човечеството към „нова епоха в историята“³, в очите на която „Кортес, Александър Велики и другите ще изглеждат като палави деца в сравнение с нас“⁴ – новите колонизатори. „Звездни кораби. Стотици. Цели флоти. Кръстосват галактиката и търсят плячка. Като римляните, когато се вкопчили в Африка, или испанците, когато слезли на мексиканския бряг, или англичаните – в Индия“⁵ – бленува циничният събеседник Хагарти, според когото „ние сме в космическата джунгла“⁶ и се налага „да търсим кокосови орехи и да се пазим от тигри“⁷. Историята, убеден е той, е на страната на маймуните, а не на учените; тя застава зад образованите примати, които „ще сноват около звездите, ще използват ядрени, ултразвукови, термични двигатели и какво ли не друго, за да белят своите небесни банани“⁸. Това е перспективата на цивилизацията, която не престава да се развива, да се движи, да се разпростира подобно на зараза; едно променливо движение, основано на неподвижната и непроменлива човешка природа.

Разказът „Въпрос на време“ на Едмънд Купър е публикуван през 1958 година. Разгръщайки сцена, изпреварваща с малко повече от шест десетилетия знаковите кадри на Нолановия „Опенхаймер“, в които изследователят, изолиран от света и затворен в пределите на тясната си академична общност, бива обсипван с похвали и радостни възгласи наред транс на своята възпалена съвест, творбата поставя акцент върху въпросите за личната отговорност и сложните отношения между крайната цел и средствата, добрите намерения и лошите последици. „Ако разсъждавах така [...] още сега бих унищожил експерименталните ракети. И бих си поставил за цел да унищожа всички други проекти за пътешествия до звездите“⁹, твърди Райгнер, макар и с голямо закъснение. Героят вече осъзнава какво е направил, както и какви опасности

² *Ibid.*, с. 247.

³ *Ibid.*, с. 242.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, с. 243.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, с. 242.

грозят Слънчевата система, след като тя се превърне в координатна система на една истински агресивна милитаристична експанзия.

– Светът съществува не благодарение на любовта или на парите, а благодарение на добрия стар сблъсък, който се свежда просто до „цапардосай и граби“. [...]

– Нима никога няма да се научите? Не можете ли да проумеете, че рано или късно грабителят ще грабне нещо, което не е лъжица за неговата уста? А какво ще стане, ако стигнеш до звездите и завариш там други образовани горили, които имат зад гърба си по-добра наука? [...]

– Оцеляват най-пригодените – каза той. – Ако са достатъчно пригодени, за да ни натупат, да заповядат. Такъв е законът на космическата джунгла¹⁰.

Законът на космическата джунгла, изглежда, е вездесъщ и неговите постулати направляват хода на технологичната революция. За да забави действието ѝ, професор Райгнер трябва да се откаже от своя морал и от своето дело; той следва да избие персонала на Звездна база 3, да унищожи всичките си проучвания, да съсипе кариерата си и да пожертва собствения си живот в един последен полет към звездите¹¹. Само така, смята той, разрухата би могла да отстъпи място на наивната надежда за едно по-безкористно време, в което човекът ще „престане да вижда небето като джунгла“¹². Само така – чрез отрязване на своите корени – цивилизацията би имала някакъв истински шанс да се съхрани.

Тази интерпретация на Купър подкупва критическото внимание със силните метафори, които я съставляват. Мисълта за космоса като празно пространство, върху което можем свободно да проектираме образа на една истински опасна гора, тоест да наложим познати принципи, намира своите основания в историческия момент на написването

¹⁰ *Ibid.*, с. 241 – 244.

¹¹ Всъщност последният полет към звездите е абсолютно ненужен с оглед на всеобщото благо. Начинанието бива предприето, за да може извършителят на ужасното дело да успокои собствената си съвест, а защо не и да удовлетвори личната си амбиция. Това, че изследванията на професор Райгнер са били подценявани, е намекнато в творбата. Във всеки случай спонтанното пътешествие се оказва фатално не само за него и за еднотайния му близък; то доказва, че двигателят работи и човек може да понесе употребата му. Оттук, значи, е само въпрос на време експериментът да бъде повторен успешно. Нима ученият не се предоверява на надеждата, че нагласите биха били по-различни вторият път?

¹² *Ibid.*, с. 272.

на творбата. Този момент един друг автор, включен в същата антология, ще определи – 17 години по-късно – като безвъзвратно отминал, като вече непродуктивен за новата вълна научна фантастика¹³. Става въпрос, разбира се, за Дж. Г. Балард, който се намесва в настоящия анализ, за да предложи една съвсем различна, дори противоположна трактовка на същия проблем.

Преди да стигнем до неговата визия обаче, е необходимо да очертаем няколко хипотетични категории, които биха дали известна легитимност на предстоящата съпоставка. По какво всъщност се различават двете джунгли – метафоричната от „Въпрос на време“ и фантастичната от „Кристалният свят“? Отговорът би могъл да бъде съвсем лесен, защото на пръв поглед се съдържа още в самия въпрос: първата служи за конструирането на аналогия, а втората изпълнява функцията на реален обект в художествения свят. Това безспорно е така. Но положим ли питането на едно по-високо, типологично равнище, се оказва, че двете произведения имат много по-общо едно с друго, отколкото първоначално бихме могли да забележим, тъй като в разгърнатия по-горе случай джунглата е, така да се каже, продукт на фантастичен износ, докато в обратния вариант тя се конституира като своего рода фантастичен внос. Важно е да се отбележи, че зад тези понятия – „внос“ и „износ“ – не стои просто координационно отношение – от Земята към космоса и от космоса към Земята, а цяла една сюжетна логика, която може да се онагледява с конкретни примери.

Научнофантастичната литература отдавна борави с мотива за наличието на чужди, по-напреднали цивилизации, които твърде често се оказват подчинени на познати закони. Планетата Земя от „Война на световите“ например е нападната от враждебен вид, чиито десантни съоръжения са описани като „грамадни паякообразни машини, близо сто фута високи, способни да развиват скоростта на бърз влак

¹³ „Космическата епоха продължава около десет години. Това несъмнено е така. И тук възниква любопитен парадокс. По времето на първия полет на Гагарин през 61-ва година всички наистина смятаха, че космическата епоха ще продължи стотици години. Човек беше способен да каже: „Сега започва Космическата епоха и тя ще продължи вечно“. Всъщност тя приключи с последната мисия на „Скайлаб“. [...] Тук не съм съгласен и често съм спорил по този въпрос с Артър Кларк, когато съм го срещал. Той смята, че бъдещето на фантастиката е в космоса, че това е единствената ѝ тема. Но аз съм сигурен, че не може да има сериозна фантастика, основана на опита, от която да бъдат изключени огромна част от читателите и писателите. Това е абсурдно.“ Вж. Pringle, D., Goddard, J. J. G. Ballard's Science Fiction For Today: https://www.jgballard.ca/media/1975_jan4_science_fiction_monthly.html (Прев. от англ. мой, Н. Г.)

и да изстрелват лъч с извънредно висока температура¹⁴. Причината за това нападение е продиктувана от „неотложната Нужда“¹⁵, която „е изострила техния [на марсианците – бел. моя, Н. Г.] ум, разширила способностите и ожесточила сърцата“¹⁶.

Въздухът на Марс е по-рядък от нашия, океаните са се смалили и покриват само една трета от повърхността, а при бавната промяна на годишните времена на двата полюса се натрупват и топят огромни снежни покривки и периодично наводняват умерените пояси. Този последен стадий на изтощение, все още невероятно далечен за нас, се е превърнал в насъщен въпрос за обитателите на Марс¹⁷.

Казано по друг начин, извънземните просто се опитват да се адаптират, като се превръщат в горили, които цапардосват и грабят. Те играят по правилата на космическата джунгла и по това не се различават от човешките същества на Купър. Независимо от привидното различие в посоката на десанта – от това, че в разказа той би дошъл откъм Земята, а в романа на Уелс идва от Марс – механизмът е абсолютно същият: природните закони, познати на нашия биологичен вид, се универсализират и се проектират върху галактиката. Фантастичният износ не е фантастичен внос; въобразената джунгла е земна джунгла дори когато човекът става космическа жертва на нейните принципи.

Далеч по-различни са произведенията, които търсят, както казва Балард за своите собствени текстове, „появата на нова логика, която трябва да бъде приета или поне призната“¹⁸. В тях антропоцентризмът и класическите понятия не биват удължени, а предизвикани и заменени. С други думи, природата престава да се възприема по човешки, тя се превръща в нещо друго, което противоречи на познатите и вече установени порядки. Ако в първия случай, този на Уелс и Купър, познатото се наслаждава върху непознатото, то тук непознатото измества познатото със същите две възможни посоки: от Земята към космическото, на пример към някоя друга планета, каквато е Соларис например, и от космоса към Земята – както става в „Кристалният свят“.

¹⁴ Уелс, Х. *Война на световете*. София, Отечество, 1978. Прев. от англ. Сидер Флорин. [epub]

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Pringle, Goddard, J. G. *Ballard's Science Fiction for Today*.

Когато доктор Едуард Сандърс, след дълго пътуване с кораб, най-после достига Порт Матаре, откъдето преди това са тръгнали двама негови колеги, той все още не може да си представи мащабите на новата зараза, която вече пълзи по горите. В очите на трезвия специалист изречения от типа на „тази обител е най-красивата в цяла Африка – истински дом от скъпоценни камъни“¹⁹ и „те бродят между дърветата със сияйни ореоли“²⁰ са просто наситени с реторически похвати, които разкрасяват епистоларната комуникация със Съюзън, неговата тайна любовница, и всъщност – без той да си дава сметка за това, докато чете писмото – пряк свидетел на чудото. Едва ли има нещо в този момент, което да е способно да подготви Сандърс за предстоящия му сблъсък с новата природа, която вече е започнала, макар и дискретно, да налага своя диктат над Слънчевата система; да го подготви за африканската антигора, която минерализира организмите и създава сюрреалистични скулптури от техните обездвижени обвивки. Тази непозната джунгла, която съблазнява и призовава екзистенциално съсипаните индивиди, поглъща времето и унищожава разликите между бялото и черното, светлото и тъмното, субекта и обекта. В нея няма нищо познато, защото старото изчезва, без да остави възможност за появата на нещо ново; нищото се опредметява, овеществава, размножава и оценностява под хипнотичния блясък на калцираната вечност.

Особено въздействащо доказателство за върховенството на новите закони, ни дава може би най-впечатляващата сцена от романа, разгърнатата в края на един от неговите кървави конфликти. Притиснат под останките на някогашна вила, Сандърс се оказва в центъра на кръстосан огън между лакеите на Торенсен, шефа на локалната мина, и Вентрес, демоничния луд, излязъл да търси отмъщение за своята съпруга. Свит на земята и с ръка, превръщаща се в къс скъпоценна руда, героят зърва масивното туловище на огромен крокодил със стъклени очи. Животното се лута сяпано, задавено със скъпоценности; неговите остри зъби блестят, докато стомахът му троши втвърдената трева отдолу. Когато достига до лекаря, то разтваря широката си паст и от нея се подава... дулото на пушка, стисната от чернокож работник. Двата хищника – човекът и крокодилът – са се примесили, техните непостоянни тела сякаш са започнали да образуват нова форма, чиято последна цел изглежда толкова безсмислена, колкото е станала самата смърт. И дори зад този

¹⁹ J. G. Ballard, *The Crystal World*. New York, Farrar, Straus & Giroux, 1966, p. 12.

²⁰ *Ibid.*, p. 12.

могъщ образ в крайна сметка да прозира само разочарованият факт на една тактическа хитрост, то посланието успява да се отрази ретроактивно в полусъсеченото тяло на изоставения сержант, който подобно на неспокойно зомби скимти и залита в сърцето на (анти)джунглата.

„Радек – боже мой!“ Шокиран, Сандърс се препъна назад и едва не се строполи върху полуоткрит замръзнал корен. „Радек...?“ [...] Дясната страна на тялото му сякаш висеше свободно, окачена на дървения кръст като отдавна изгнил труп. Огромна рана бе разкъсала рамото, а плътта бе оголена до лакътя и гръдната кост. По суровото лице, от което едно-единствено око гледаше Сандърс, все още течеше кръв, която капеше по белия лед. [...] Разпознавайки колана, с който бе закрепил дървеното шило за раменете на Радек, д-р Сандърс се придвижи напред, жестикулирайки към мъжа, сякаш за да го успокои. Той си спомни предупреждението на Вентрес и парчетата кристал, които бе откъснал от тялото, когато измъкна Радек от хеликоптера. После си спомни и как Арагон почукваше кучешкия си зъб и казваше: „Облицован ли? Не, той е самото злато, докторе“²¹.

Без начало и без край, нова материя, която не може да бъде изложена на движение – това всъщност е феноменът на „Кристалният свят“. Минералите не израстват от телесната тъкан, защото растежът е познат биологичен процес, който може да бъде лесно обяснен; вместо това самата органика се преобразува в нещо качествено различно. Оттук понятията „антигора“ и „антиджунгла“ опитват да извлекат някакъв смисъл – като отрицание на класическата идея за природа, която претърпява редица трансформации през вековете²² само за да може да бъде отхвърлена в художествения свят на Балард. Постоянната и всеобхватна промяна, която са конципирали гърците, постепенно бива изтласкана от една финална статичност, опитваща да заличи всяка възможна диференциация посредством отстраняването на разума. Природният закон, толкова важен за ренесансовите мислители, е нарушен; неговото господство бива оспорено от непредвидимата поява на фантастична сила. А времето и пространството – субстратите на еволюционния процес – биват суспендирани, пречупени и отстранени в желязната хватка на тоталността.

²¹ *Ibid.*, p. 137.

²² Вж. Р. Колингуд, *Идеята за природата*. София, Панорама, 2021.

Разбира се, забелязва се известна пресиленост в горните твърдения, благодарение на която имплицитната теза на Балард проличава с нова сила. Според фантаста този роман няма как да бъде апокалиптичен²³. Досуш като „Удаденият свят“ и „Сушата“, позната още под заглавието на един свой по-стар вариант – „Изгарящият свят“, „Кристалният свят“ предоставя на читателя история за „психологическо осъществяване“²⁴; за „промени, които ни водят към истинските ни психологически цели“²⁵. В този смисъл и развързката на сюжета е положителна: след като е излязъл от джунглата, доктор Сандърс решава да се върне обратно в нея, воден от неутолимото желание да разтвори Аз-а си в непознатата реалност. Обречен на озарението, което е преживял, героят вече не може да бъде същият. Така поне смята Уорън Вагар, който твърди, че „в края на краищата трансформационното събитие е винаги съществено. То не се търси само за себе си, а за да позволи на персонажа да пристъпи в по-висок регистър на съществуване“²⁶. Затова и според него Балард „разказва една и съща история отново и отново, със замайващо разнообразие от пейзажи – за да постигне една и съща многозначителна цел [...] да достигне до изпълнението на едно духовно търсене. Независимо дали процесът включва медитация, или самоубийство, похот или смърт, месианска любов или психотично убийство, летене към слънцето или разтапяне в него, краят е един и същ, а мястото на преобразяването е момент на утопия, рай извън времето“²⁷. Това, естествено, е валидна интерпретация.

На фона на всичко казано обаче, настоящият текст опитва да подсили едно друго схващане, по-близко до това на Фиршинг, според когото „ако приемем, че позитивистът се стреми чрез науката да разреши двусмислието, да „трансформира непознатото в познато“, то очевидно историите на Балард трябва да отразяват напълно различен светоглед“²⁸. Същият добавя: „Вярвам, че те следва да се разглеждат

²³ Това виждане представя и Ленард Ор, който се позовава на два други източника. Вж. L. Orr, *The Utopian Disasters of J. G. Ballard*, *CLA Journal*, June 2000, Vol. 43, No. 4, p. 480.

²⁴ Pringle, Goddard, J. G. *Ballard's Science Fiction For Today*.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ W. W. Wager, J. G. Ballard and the Transvaluation of Utopia, *Science Fiction Studies*, Vol. 18, No. 1 (Mar., 1991), p. 61.

²⁷ *Ibid.*, p. 55.

²⁸ L. Firshing, J. J. G. Ballard's Ambiguous Apocalypse, *Science Fiction Studies*, Vol. 12, No. 3 (Nov. 1985), p. 307.

в контекста на това, което Вагар нарича ирационално гледище, като твърди, че човешките същества, обществото, а може би дори самата вселена, не са фундаментално рационални²⁹.

Дали това е наистина така, е всъщност малко спорно, доколкото е допустима и една малко по-мека интерпретация, според която новата джунгла би могла да бъде четена като съобразена със съвсем рационални принципи – просто тази рационалност трябва да се мисли в отвъдчовешки категории. Съвсем възможно е обаче тя да се разглежда като антитеза на познатата ни природа, което насладва един допълнителен ироничен пласт върху типологичната съпоставка: горилите, които грабят, не могат да докопат изобилните скъпоценни камъни на различieto; те са обречени да плякосват само своето.

Не такава е съдбата на фантастичната литература. Поделена на своите текстове, тя може да си позволи лука да си въобразява чуждото по най-разнообразни и противоречиви начини. Настоящата статия предложи само два от тях; кой знае какви още модели бихме могли да открием в дълбоките сенки на нейните гори.

БИБЛИОГРАФИЯ

Колингуд, Р. *Идеята за природата* [Vzh. Kolingud, R. *Ideyata za prirodata*]. София, Панорама, 2021.

Купър, Е. Въпрос на време, В: *Английски фантастични разкази*. Съст. Б. Миндов [Kupar, E. Vapros na vreme, In: *Angliyski fantastichni razkazi*. Sast. B. Mindov]. София, Отечество, 1986, с. 228 – 273.

Уелс, Х. *Война на световете*. Прев от англ. Сидер Флорин. [epub]. [Uels, H. *Voyna na svetovete*. Prev ot angl. Sider Florin]. София, Отечество, 1978.

Ballard, J. G. *The Crystal World*. New York, Farrar, Straus & Giroux, 1966.

Firshing, L. J. J.G. Ballard's Ambiguous Apocalypse, *Science Fiction Studies*, Vol. 12, No. 3 (Nov. 1985), pp. 297 – 310.

Orr, L. The Utopian Disasters of J. G. Ballard, *CLA Journal*, June 2000, Vol. 43, No. 4, pp. 479 – 493.

Pringle, D., Goddard, J. J. G. Ballard's Science Fiction For Today: https://www.jgballard.ca/media/1975_jan4_science_fiction_monthly.html

Wager, W. W. J.G. Ballard and the Transvaluation of Utopia, *Science Fiction Studies*, Vol. 18, No. 1 (Mar. 1991), pp. 53 – 70.

²⁹ *Ibid.*, p. 307.

ИГРА НА АРХЕТИПНИ СЕНКИ В МИТОПОЕТИЧЕСКИТЕ ГОРИ

Светлана Стойчева

Национална академия за театрално и филмово изкуство „Кр. Сарафов“,
България

THE PLAY OF ARCHETYPAL SHADOWS IN THE MYTHOPOETIC FORESTS

Svetlana Stoycheva

National Academy of Theatre and Film Arts “Kr. Sarafov”,
Bulgaria

Резюме: Гората е едно от най-интригуващите пространства на човешкото въображение – територия, в която човекът среща „другото“: природните сили, божественото, собствените си страхове или тайната на самия език. Като символ тя носи многопластово наследство: в митовите е място на посвещение и среща със сакралното; в приказките – сцена на изпитания и преобразяване; в средновековието – алегория на греха и духовната изгубеност; в романтизма – топос на носталгия и духовно бягство. В символизма обаче гората се превръща във вътрешен пейзаж – лабиринт на несъзнаваното, отчуждението, блуждаенето и търсенето на смисъл. „Играта на архетипни сенки“ в символистичната гора не заличава митологичните и приказните пластове, а им придава ново измерение, където формите се променят, но дълбинната им функция остава. Те продължават да бележат преход, изпитание и търсене – вечни теми, които се разгръщат чрез нови художествени кодове.

Ключови думи: гора, архетип, мит, приказка, символизъм

Abstract: The forest is among the most compelling spaces of human imagination – a realm where one encounters “the other”: the forces of nature, the divine, inner fears, or the mystery of language. As a symbol, it carries a multilayered heritage: in myths, it is a site of initiation and the sacred; in fairy tales, a stage of trials and transformation; in the Middle Ages, an allegory of sin and spiritual loss; in Romanticism, a topos of nostalgia and escape. In Symbolism, however, the forest is transformed into an inner landscape – a labyrinth of the unconscious, estrangement, wandering, and the search for meaning. The “play of archetypal shadows” in the Symbolist forest does not erase mythological and folkloric layers and gives them a new dimension, where

forms shift while their deep function persists. They continue to mark transition, trial, and quest – eternal themes unfolding through new artistic codes.

Keywords: Forest, Archetype, Myth, Fairy Tale, Symbolism

Преди да пристъпим към рационалното вглеждане в архетипната и символистичната образност на гората, нека си представим една гора, която е и „хубава“, и „моя“, но която вселява в сърцата „ни“ „само скръб и жалост“; веднъж погледне ли я човек, тя го кара вечно да копнее и жалее, че не може под нейните „сенки да изтлее“. Това, разбира се, е добре познатата елегия на Любен Каравелов. Жалостта като емоция откриваме и в други произведения на българската възрожденска литература, и тя положително има исторически корени. Откъде извира обаче точно в тази елегия на Любен Каравелов? Колективна памет ли да търсим в нея, романтическа носталгия ли, патриотични вопли на изгнаника ли (творбата е написана в чужбина)? Жалостта се засилва в песенния ѝ вариант, дело на композитора Георги Горанов. Струва ми се обаче, че тя надхвърля патриотичните регистри, в които обикновено се възприема¹, въпреки обединяващата сила на инклузивното „ние“. Не е ли това по-скоро зовът на една атавистична гора, пробуждаща емоции, отлагани в човека не с векове, а с хилядолетия?²

Ето че стигаме до архетипната гора – пространството на дълбинни усещания, където човек се среща със своите най-дълбоки сенки и копнежи. С „прости“ и библейски ясни думи Каравелов ни предава именно тази магическа сила на вечната гора, която омагьосва от пръв поглед („който веднъж те погледне, / той вечно жалее“) и завинаги оставя („като куршум пада на сърцето“) следа от копнеж и жалост. В елегията гората е не просто възрожденски пейзаж, а символ с дълбинна сила (емоционалната амбивалентност, с която мисли за нея лирическият субект също го наемква), която по-късно ще намери развитие в сложната поетическа парадигма на символистите.

¹ Доказателство е, че дори е обявена за официален химн на „бунтовната столица на Българското възраждане“ Копривщица.

² Подобна интуиция прозира в прочита на М. Серафимова на „Хубава си, моя горо“, която открива в елегията „някаква особена мисловна сфера, способна да ни каже нещо важно за самите нас, нещо, което засяга самата същност на човешкото съществуване, нещо тайнствено и мистериозно“. Вж. М. Серафимова. Фитоморфози. В градината на българската литература, В: *Човек и природа в българското литературно въображение: осем разходки*. София, ИЦ Б. Пенев, 2023, с. 183.

Като вместилище на непознатото, тъмното и загадъчното, гората е един от универсалните образи на несъзнаваното, наред с дълбоката вода/морето (Юнг). Този универсален символ намира своите културни наративни и символични прояви в митологичната и приказната гора – придавайки му конкретни образи и значения, превръщайки го в разказ.

В митовете тя е свещеното пространство на посветителни обреди, където човек се среща с богове, демони и прародителски сили. Още в санскритската дума за гора *vana*, произлизаща от индоарийския глаголен корен *vāp*, някои лингвисти виждат връзка с индоевропейския глаголен корен *wen/wen-H*, означаващ „спечелвам“, „постигам“ и „пожелавам“. *Araṇya* е другата дума със значение „гора“, „диво място“, „пустош“. С тази дума е свързан клас от свещените ведически текстове, наричани Араняка („горски“). Смята се, че те се отнасят до извършването на езотерични ритуали или до мястото, което отшелниците избират след като се оттеглят от светския живот³.

В структурата на мита гората функционира като архетипен образ на границата, често назовавана като „мястото на мъртвите“, или като „вход към царството на мъртвите“⁴. Особено любопитен за нас е мотивът за „мъртвата гора“ (изследването на който беше сред първоначалните идеи на този текст). Оразличаващите я от живия пейзаж определения могат да бъдат „изсъхнала“, „безмълвна“, „черна“, „каменна“, „златна“, „сребърна“... Особено интересно е описанието на „мъртвата гора“, през която трябва да премине Гилгамеш, за да се срещне с безсмъртния Утнапици (според академската версия на „Епос за Гилгамеш“):

Поспря се до горичка с дървета от камък –
От плод натежали халцедонови клони,
Надвиснали с гроздове, на вид приятни,
Лазуритени стволи, разперили клони,
От плод натежали, на вид интересни
...

³ T. Y. Elizarenkova. Forests in the Rgveda, In: Elizarenkova, T. Y. "Words and Things" in the Rgveda. Pune, 1995, pp. 32–43; Mahyfer, M. Etymologisches Wörterbuch des Altindoarischen. Heidelberg, 1992–1996, 3 vols., vol. II, p. 500; Migron, S. Rgvedic van: an Old Hunting Term? Indo-Iranian Journal 22/4 (1980), pp. 269–282; Olivelle, P. Ascetics and Brahmins: Studies in Ideologies and Institutions. London; New York, Anthem Press, 2011.

⁴ В. Пропп, *Исторически корени на вълшебната приказка*. София, Прозорец, 1996, с. 59.

Гилгамеш влезе в гората от камък
И вдигна поглед към това чудо⁵.

Така изглежда гората за асиро-вавилонския герой, разположена по пътя между смъртното и безсмъртното, познатото и непознатото. Нека обърнем внимание на споменатите камъни – халцедон и лазурит, – чиято символика се оказва най-пълно развита в алхимическата и езотеричната традиция. Със синия си цвят лазуритът се асоциира с небесното и трансцендентното знание, а халцедонът е медиаторен камък, свързан с ритуално пречистване и магико-религиозна комуникация между световите. В българските, руските и западноевропейските вълшебни приказки се случва героят да премине последователно през сребърна, златна и елмазена (диамантена) гора⁶ – мотив, който може се разглежда като типична инициационна троична структура (Юнг, Проп). В литературата този мотив получава оригинална авторова интерпретация, но със запазени традиционни значения.

В приказките най-общо гората е сцена на изпитание, където героят се изгубва, но и открива път към онова, което търси. В изследването си „Исторически корени на вълшебната приказка“ Проп споделя, че антропологическият материал за гората е „необятен“⁷, заради което съзнателно се ограничава само до онези митологични представи, които имат връзка с вълшебните приказки. Започва от траекторията на приказния герой, който тръгва „накъдето му видят очите“, но най-често се озовава в някаква страшна гора. Едва ли е без значение за колективната памет, че някога великите дъбове на Германия и вечнозелените дървета на Скандинавия образували непрекъсната зелена покривка – част от огромната гора, простираща се от Ирландия до Япония⁸.

Проп описва приказната гора като „гъста, тъмна, тайнствена, малко условна, но напълно правдоподобна“⁹. Вероятно именно липсата на по-детайлно описание (в приказките липсват пейзажи) засилва усеща-

⁵ *На небето и земята. Шумерска и акадска поезия*. София, Народна култура, с. 330.

⁶ Например трите алеи с дървета в приказката „Обувки, износени от танци“: първата с дървета със сребърни листа, втората – със златни и третата – с елмазени (Братя Грим. *Детски и домашни приказки*. Прев. Слави Ганев. София, Deja Book, 2016, с. 625 – 630).

⁷ Проп, *Исторически корени на вълшебната приказка*, с. 58.

⁸ *The Book of Symbols. Reflection on archetypal images*. TASHEN, 2010, p. 118.

⁹ Проп, *Исторически корени на вълшебната приказка*, с. 57.

нето за достоверност – няколко определения са напълно достатъчни за отключване на въображението. Гъстотата на гората сравнява с „мрежа, която улавя прищълците“¹⁰. Сравнението е за отбелязване, защото в литературата образът на гората често се натоварва със значения, свързани с усещането за заплетеност и липса на изход. Класически пример за това е гората като алегоричен образ на нравствената и духовна дезориентация на героя на Данте. „Тъмната гора“, в която той попада и се изгубва, Владимир Градев тълкува като „състояние на морална опасност“ и „изгубването на любовта и усещането за човешка и Божия близост“¹¹. И тук гората, както в мита, функционира като символична граница към света на мъртвите, но по-интересно е, че присъства и в самия ад като „гората на самоубийците“ (песен VIII, Седми кръг). Там всяко изсъхнало дърво или бодлив храст се оказва превърната душа на самоубиец: „изродената и окончателна форма на една погубена душа“¹². Описанието е показателно: „Гъста гора без пътеки. Листата не са зелени, а тъмни, клоните – криви и чепати, по тях няма плодове, а само отровни тръни“¹³. Мотивът за превращенията, познат добре от митовете и вълшебните приказки, в този контекст е преосмислен и придобива значение, изцяло подчинено на християнската символика. Очевидно е, че християнският алегоризъм „убива“ анимизма: гората престава да бъде живо същество или, да кажем, обиталище на духове и се превръща в сцена на нравствено-поучителни и покъртителни метаморфози, подчинени на един-единствен морално-религиозен код.

Но пък балада като „Горски цар“ на Гьоте, написана в духа на романтическата естетика, не просто възражда „живата“, променяща се гора, но чрез избраното художествено време на нощта многократно усилва присъствието ѝ в сравнение с вълшебната приказка. В баладата става дума за пътуване на баща и син през нощната гора. Формално детето не е само, но психически преживява случващото се като напълно самотно. Разликата във възприятията между бащата и сина подчертава субективния характер на преживяването: бащата не чува призивите на Горския цар, не усеща опасността и остава сънлив за свръхестественото, докато малкото момче, отворено към чудното и страховитото, изпитва ужаса с пълна сила. Различното по отношение на приказките обаче е, че

¹⁰ Ibid, с. 58.

¹¹ Вл. Градев. *Прочити на Данте*. Ад. София, Комуниас, 2023, с. 48.

¹² Ibid., с. 167.

¹³ Ibid., с. 165.

„Горски цар“ не завършва с щастлив край (разбира се, това е и жанрово обусловено): детето умира. Смъртта му усилва усещането за опасността и непредсказуемостта на гората, превръщайки я не само в място на чудото, но и в пространство на реалната и окончателна загуба, където страхът и свръхестественото се сблъскват с човешката уязвимост. Така „Горски цар“ показва гората като психологически и символичен образ – пространство, което усилва въздействието на приказното, но го обвинява с трагизма и фаталността на реалното, създавайки една от най-ранните и убедителни романтически интерпретации на гората, и изобщо на природата, като мистично, опасно и дълбоко субективно преживяно пространство.

Символистичната парадигма работи с полусенки, намеци и асоциации вместо с ясни послания, като по този начин радикално преосмисля архетипния образ на гората. Тя запазва многопластовостта на символа и акцентира върху мистерията, връзката с несъзнаваното, духовното лутане и екзистенциалната самота. Гората окончателно се интериоризира – превръща се във вътрешното пространство на поетовата търсеща възбунена душа. Добавя се като фермент и сънят, който активно руши границите на реалното („Следобедът на един фавн“ на Маларме). Гората у Маларме функционира като лабиринт от звукови и визуални образи, където субектът се изгубва без възможност за прозрение. Улавящата мрежа на митологично-приказната гора пък напомня невнятната словесна мрежа на Бодлеровата гора: тя вече не е просто природа, а „гора от символи“. Знаците говорят, но смисълът е скрит зад наслоените звукови ехо-отгласи и внезапни асоциативносетивни връзки („Съответствия“).

Нека добавим и Башларовата гора, възплъщаваща „съвършената необятност“ – неговата философска категория на мечтанието. За да обоснове връзката, той тръгва от едно естествено впечатление: „Не е нужно да сме бродили дълго из горите, за да изпитаме страха от „потъването“ в един безкраен свят. Ако не знаем къде отиваме, в скоро време изгубваме ориентация“¹⁴. Самият Башлар е убеден, че литературните примери, които могат да се приведат тук, само ще потвърдят „първичното качество“ на образите на гората, т.е. ще подкрепят тяхната архетипна природа.

¹⁴ Г. Башлар. *Поетика на пространството*. София, Народна култура, с. 208.

И макар да не приема термина „психологическа трансценденталност“, въведен от други психолози, Башлар подкрепя онова, което стои зад него: едновременната отвореност и затвореност на гората, нейната „скрита величина“ – дълбочината, неподлежаща на обективно обяснение. Търсейки най-адекватен израз, за да назове „преживяването“ (което тук може би следва да се определи като нуминозно) на такава гора, Башлар достига до формулировката „съсредоточена на място необятност“, подсказана от стихове на Пиер-Жан Жув (1887 – 1976)¹⁵. Тази „сгъстена на място безкрайност“ той възприема като „непосредствено свещена“ – независима от човешката история, отпреди боговете да се заселят в нея, за да предадат „твърде човешки особености на вечния закон на горското мечтание“¹⁶.

Чрез поетите Башлар открива гората като душевно състояние. Щафетата окончателно е предадена на символистите и нататък. Заедно с всички, които интерпретират гората, не можем да не повторим: „ние сме потайни обитатели на лесовете в нас“¹⁷.

В края на този текст ще дадем само начало на темата за гората в българския символизъм и авангардизъм.

В своя „Справочник на символите в българския символизъм“ (1996) Добрин Добрев определя гората (заедно с нейните синонимни варианти „лес“ и „дъбрава“) като символ на битието и на времето, произхождащ от мита за световното дърво (естествено „дъбрава“ пряко се свързва със световното дърво в българската митология). Една от основните теми на символизма, „битийната безпътица на безверието, безнадеждността и самотността е представена като лутане (блуждаене) в гора и (или) мъгла“¹⁸ и е посочено за пример стихотворението „Без път“ на Яворов („Аз блуждая / без вяра нявга да намеря / навън посока из удавен в мъглите лес“). В края на стихотворението можем да разпознаем образа на мъртвата гора: „лес оглъхнал / без вятър и без лист“, тук метафора на „живота обезсмислен“.

Същевременно са противопоставени „радостната“ на „горестната“ гора в две стихотворения на Лилиев. В „Глухото поле“ е видяна

¹⁵ *Ibid*, с. 209.

¹⁶ *Ibid*.

¹⁷ Жюл Сюпервиел (1884 – 1960), цит. по Башлар, *Поетика на пространството*, с. 210.

¹⁸ Д. Добрев, *Справочник на символите в българския символизъм*. Шумен, Глаукс, 1996, с. 52 – 54.

„радостта на битието“, а в „Пред тебе есента въздъхва“ – „горестите в преддверието на смъртта“¹⁹. В първото стихотворение обаче е игнориран изцяло контекстът, а от „пролетна гора“ няма и помен. Стихотворението гради минорна омиротвореност: глухо и тихо поле, осветено от „бялата“ луна (този образ съдържа и конотации на смъртта); градът (по презумпция шумен) издава своя „сетен звън“, преди да потъне в „летен сън“, и едва тогава идва „модрата гора“ (от красивата старинна дума „модър“, означаваща синьо-лилав цвят). В нея са съсредоточени всичките копнежи на лирическият субект, но, така да се каже, безсубектно: „нечий нежен зов“, „младост и любов“. Последната строфа поставя всичко това в спомена, а „миналата“ скръб не е отминала: „...аз живея пак / миналата скръб.“

Антиномията поле – гора е в основата на структурата и едно от най-символистичните стихотворения на Дебелянов – „Гора“. Без да навлизаме в изкусителни литературоведски анализи, ще кажем, че гората тук е символ на всичко, за което копнее една уморена душа, в контраст с полето, което иска да загърби. Както и да я наречем тази Дебелянова гора – „платоническа“, „нирванна“ (ако търсим философски референции) или „Гората на съкровищните самоти“, „Гората на спящите копнежи“, „Вечната гора“, „Мъдрата гора“ (ако търсим обобщаващи метафори), или ако се опитаме да навлезем в „безответните ѝ скути“ през моста на самия текст и си представим в мизансцена на „глъхнали присои“ с дремещи „приказки старинни“, „звънка тишина“ и „тръпни листа“ как през нощта същите „тръпни“ листа „с участен роман“ спомнят на „пътника отруден“ „на миналото повестта“, как взори отново и отново пред него възкръсва „животът ласкав и любим“, и как денем вижда в „примирената“ вода „прежните“ копнежи „мъдро спящи навсегда“ – пак няма да можем да изчерпим целия обем на символиката ѝ. Има творби, които по богатството на разработката си можем да възприемем като *гнездо* на знака „гора“ – „Гора“ на Дебелянов е такава творба. Много други ще се приближават или оттласкват в скрита цитатност от нея, като, разбира се, от своя страна тя също рефлектира други творби (като „Нирвана“ на Яворов), за да изградят всички заедно т.нар. по Сосюр *мрежа* на знака. Справочникът на Добрев далеч не успява да я изгради, ако изобщо е възможно без създаването първоначално на честотен речник на символите в българската литература.

¹⁹ *Ibid.*, с. 53.

„В гората здрачна, где не лъхва / на времето смутений сън“ („Пред тебе есента въздъхва“ на Лилиев) само на пръв поглед напомня реплика на Дебеляновата „Гора“. Есенната гора на Лилиев нито разказва, нито припомня – чрез нея се внасят мотивите, изразени с добре познатите не-предикации в поетичния му език – за помръкналата тайна на „нецелунати очи“, за „ненавестената и незнайна“ душа, но и за изначалната, сякаш предизвестена, невъзможност за вписване в „бързея“ живот.

В „Скитнишки завет“ („Романтични песни“, 1926), едно от многото „скитнишки“ стихотворения на Траянов, гората е точката на отправяне и завръщане на скитника, с когото най-често се идентифицира неговият Аз. Диспозицията всъщност далечно напомня на Каравеловата „Хубава си, моя горо“ – дори тук посланието изглежда по-ясно идеологизирано: с прозирното вменияване на историческа памет на гората, пазеща спомена за „светъл воин, / с победен царствен лик“ (споменът е освен това субективизиран: „ехтях: рог враждебен / и мойт бранен клик“) и с „цитирания“ неин завет: „...и връщай се наново, / като елен що търси / все първото легло!“. Във финалния апостроф обаче надделява гласът на модерния резигниран герой с дебеляновското мечтание за „последна пристан“ („бъди последна пристан / за сънищата мои, / за моя дух безцарствен / с душата ти венчан“).

В началото на „Лунна балада“ („Български балади“, 1921) гората се разпознава като познатата архетипална българска гора: „Дълбоко в тъмните, далеко в Балкана / шуми непристъпен, загадъчен лес...“ Познатите приказни обитатели на горското пространство русалките и вилите обаче са заглъхнали „днес“: щерките на Велес²⁰ „в предсмъртни напеви са скритом заплели / с косите си златни столетния лес“. Гората много скоро придобива легендарно-епически характер в мълчалив диалог с Ботевата балада „Хаджи Димитър“, но с по-дълбоко потъване в легендарното и символистичния му изказ. Използваното определение „златокъдър“ в „лес златокъдър над тайни надвесен“ придава на гората омировска епичност. (Интересно е, че същият епитет е употребен и от Яворов в словосъчетанието „златокъдър ден“.) По-важно е над какви тайни е надвесен лесът: не просто над митични, но най-вече над месианистични тайни, обърнати към „градушните дни“, към вярата в

²⁰ Традиционно бог Велес е бог на стадата и богатството в славянския митичен пантеон, но според А. Гейшор той е бог от по-висок ранг: на магията, клетвата и отвъдния свят (А. Гейшор, *Митология на славяните*. София, Български художник, 1986, с. 126 – 144)

божествено-историческата справедливост, символизирана от „меча небесен“. Така лесът се превръща в метафора на България след националната катастрофа, настъпила с пораженията от Първата световна война, и в символ на търсенето на опора в героичния идеал. И всичко това – баладично обляно с мистичната светлина на нощната бяла луна.

Други творци от периода, които изграждат мрежата на знака, са Христо Ясенов, Емануил Попдимитров, Людмил Стоянов, Гео Милев, Атанас Далчев (списъкът е непълен). Всеки от тях вписва свой собствен акцент в общия хоризонт на образа. Особено запомняща се е гората от Далчевото стихотворение, дало заглавие на първата му стихосбирка – „Прозорец“ (1926). Вълшебна „сребърна гора“ е сътворил заскреженият прозорец, и в рамките му се разкрива видението на прегърнатите братче и сестриче, тръгнали по сребърния път под филигранна мрежа от сребърни клони и валящи върху тях сребърни листа – по-красива поетическа гора няма в българската поезия. Не по-малко сецесионно красиво е предадено и нейното разтапяне веднага след като децата откриват дирената вълшебна птица „с лъчезарните златни пера“. Студеното стъкло е творец (или просто екран), но със сигурност преграда към „влизането“ в тази красота. Така тя остава илюзорна, обречена, защото освен че е съзерцавана отсам прозореца, ще дойде седмият ден и слънцето ще сложи край на бяна. Само преградата ще остане същата.

Разработването на темата за литературната гора клони към безкрайност, дори да вземем само българския материал (за един следващ текст остават толкова вълнуващи гори като тази на Гео Милев, може би най-провокативната от всички издирени). „Но кой ще определи измеренията на Гората във времето?“ – реторично се питам след Башлар. Размишлявам дали да не се присъединя и към неговата интуиция: „Трябва да се познава животът на гората на достолепна възраст и да се разбере защо в света на въображението няма млади гори“²¹. И в същото време – колкото и да са израснали до своята вечност, всички живи гори *миришат на младост*.

²¹ Башлар, *Поетика на пространството*, с. 211.

БИБЛИОГРАФИЯ

Башлар. Г. *Поетика на пространството* [Bachelard, G. *Poetika na prostranstvoto*]. София, Народна култура, с. 208.

Братя Грим. *Детски и домашни приказки* [Bratya Grimm, *Detski i domashni prikazki*]. София, Деja Book, 2016.

Гейштор, А. *Митология на славяните*. [Geyshtor, A. *Mitologiya na slavyanite*]. София, Български художник, 1986.

Градев, В. *Прочити на Данте*. Ад. [Gradev, V. *Prochiti na Dante. Ad.*]. София, Комунитас, 2023.

Добрев, Д. *Справочник на символите в българския символизъм*. [Dobrev, D. *Spravochnik na simvolite v bulgarskiya simbolizam*]. Шумен, Глаукс, 1996.

На небето и земята. Шумерска и академска поезия [Na nebeto i zemyata. *Shumerska i akadaska poeziya*]. София, Народна култура, 1986.

Проп. В. *Исторически корени на вълшебната приказка* [Propp, V. *Istoricheski koreni na valshebnata prikazka*]. София, Прозорец, 1996.

Серафимова, М. *Фитоморфози*. В градината на българската литература, В: *Човек и природа в българското литературно въображение: осем разходки* [Serafimova, M. *Phytomorphozi. V gradinata na bulgarskata literatura*, In: *Chovek i priroda v bulgarskoto literaturno vaobrazhenie: osem razhodki*]. София, ИЦ Б. Пенев, 2023.

Elizarenkova, T. Y. *Forests in the Rgveda*, In: Elizarenkova, T. Y. "Words and Things" in the Rgveda. Pune, 1995, pp. 32 – 43.

Mahyrofer, M. *Etymologisches Wörterbuch des Altindoarischen*. Heidelberg, 1992 – 1996, 3 vols.

Olivelle, P. *Ascetics and Brahmins: Studies in Ideologies and Institutions*. London, New York, Anthem Press, 2011.

The Book of Symbols. Reflection on archetypal images. TASHEN, 2010.

ABOUT THE AUTHORS

Antov, Plamen (1964). Prof. DSc, Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences, poet, writer. Author of more than 200 scientific publications and several monographic studies: on Bulgarian postmodernism (2010, 2016), Yavorov and Botev (2009), Emilian Stanev and Martin Heidegger (2019–21), „До Чикаго и назад” [*To Chicago and Back*] and *Bai Ganyu* (2021), the Bulgarian Revival and Western Modernity (2024), as well as 15 books of poetry, short stories, plays and fragments. Compiler of the scientific collections: „Америките ни 1: Южна Америка и българската литература, български следи в Латинска Америка“ [*Our Americas 1: South America and Bulgarian Literature, Bulgarian Traces in Latin America*] (2015), „Америките ни 2: САЩ като метафора на модерността. Българо-американски отражения (XX–XXI в.)“ [*Our Americas 2: The USA as a metaphor of modernity. Bulgarian-American Reflections (19th–20th Centuries)*] (2017), „Магическият реализъм“ / *Magical Realism* (2019). Winner of national awards for poetry, drama and essay prose.

Borisova Elena is a Senior Assistant Professor, PhD at the Institute for literature (Bulgarian Academy of Sciences). Researcher in the field of Bulgarian science fiction and Bulgarian contemporary literature. He is author of the monograph “Fiction and Knowledge” (2019), as well as of a number of studies in the field of the history of Bulgarian science fiction, the reception of Bulgarian women’s prose after 1990, etc.

Denkova, Lidia is a specialist in Classical studies, philosopher, and lecturer at the New Bulgarian University, *Department of Philosophy and Sociology*. Since 2002, she has been teaching core courses in Ethics, Aesthetics, and History of Philosophy. She is the author of textbooks on Ethics and Aesthetics, as well as seven books, including: *The Remembering Symbol. Philosophical Essays on Old Bulgarian Literature* (1996); *The Philosophical Secrets of Harry Potter. An Essay on the Philosophy of Wondrous* (2001, second edition 2022); *New Praise of Folly* (2010); *Helen and the Philosophers. Esquisses on a Philosophy of Tenderness* (2013); *On the Way to the Day* (2017). She has over 90 articles in various Bulgarian and international scientific publications, 30 edited anthologies, 22 annotated translations of books from four languages, and has participated in national and international academic forums. She is the author and editor in chief of NBU’s University Philosophy

Series “What Does This Mean?” with 15 editions up to 2024. Her main interests are focused on the field of the History of Ideas, the contemporary relevance of Platonism, the connections between Philosophy and the Arts, and Philosophy of education. She is a member of the UNESCO International Network of Women Philosophers.

Filipova, Bozhana is a Senior Assistant Professor in the Department for Comparative Literature in the Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences. She works in the fields of literary history and theory, and specializes in German Romanticism and European Modernism. Beyond the studies of literature, she is a reader of contemporary philosophy and is interested in music and natural sciences. The problems of imagination, of classic tradition, of ethics and religion are in the focus of her present research.

Genov, Nikolay is a Senior Assistant Professor at the Institute for Literature at the Bulgarian Academy of Sciences. He holds a PhD in Literary Theory, an MA in Literary Studies, and a BA in Bulgarian Philology from Sofia University. His research interests are focused on science fiction, genre theory, digital media, and video games. He is the author of the book *The Virtual Human: An Essay on Phantomatics* (2022; in Bulgarian). His texts have been published in various journals, collections, and academic platforms.

Montandon, Alain Professor Emeritus of General and Comparative Literature and honorary member of the Institut Universitaire de France, edits several collections and is a member of the editorial board of numerous journals. He founded and directed the Centre for Research on Modern and Contemporary Literature (CRLMC) until the new centre, CELIS, was created on his initiative. He has written some twenty books, edited more than 70 collective works and written more than 400 scientific articles, dedicated to various literary topics such as walking, dancing, music, hospitality, night, tears, etc.

Popov, Alexander is a Senior Assistant Professor at Sofia University “St. Kliment Ohridski” where he teaches courses in linguistics, science fiction, utopian studies, digital humanities and narratology. He was the winner of the Peter Lang Young Scholars Competition for 2021, and subsequently his first monograph, “Zone Theory: Science Fiction and Utopia in the Space of Possible Worlds”, was published in 2023 by Peter Lang in the Ralahine Utopian Studies series. He has also published research in the fields of ecocriticism, literary theory, posthuman studies, and artificial intelligence. Popov is a long-time author and editor at the Bulgarian SF magazine “ShadowDance”, and is part of the Sofia-based theory/art collective “Kosmotehnika” [Cosmotechneics].

Popova, Elitza holds a degree in Italian Philology from the University of Barcelona and is a PhD candidate in the program of “Romance Languages and Cultures” at the Autonomous University of Barcelona. A Montale scholar, her doctoral thesis is dedicated to the translation of Italian poet Eugenio Montale’s work to Bulgarian. She is assistant at the Institute for Literature at the Bulgarian Academy of Sciences and works in the field of comparative literatures and literary criticism. She is also a translator of literary works from Italian, Catalan and Spanish to Bulgarian, as well as member of the Bulgarian Institute for the Study of American Philosophy.

Serafimova, Margarita (Associate Professor, DSc at the Institute for Literature at the Bulgarian Academy of Science) is the author of books on epistolary art, on the role of places in the construction of meaning, about Orhan Pamuk’s novel *My Name is Red*, concerning meteorological metaphors, as well as numerous articles on literary and cultural history. Her interests are in dialogues between different arts, literature and knowledge, human sciences and natural sciences. Member of the Academic Circle of Comparative Literature (Sofia), of the Bulgarian Society for the Study of the Eighteenth Century and of the Centre de recherches sur les littératures et la sociopoétique, Clermont Ferrand, France.

Stavru, Stoyan. Professor Stavru holds a Ph.D. in Law (2009) and Philosophy (2015), as well as a Doctor of Philosophical Sciences (2021). Since 2021, he has served as the Head of the “Ethical Research” department at the Institute of Philosophy and Sociology at the Bulgarian Academy of Sciences. He was the co-organizer, in collaboration with the Red House Center for Culture and Debate, of the debate series on bioethics and biolaw titled “*Dare to Ask!*” (2012 – 2014). He also co-hosted, together with Irina Nedeva, the science communication radio program “*Law in the Era of Advanced Technologies*,” broadcast on the Bulgarian National Radio, Horizon Program (2014 – 2016). Stavru is the founder of the professional legal website “*Challenging the Law!*” (2010) and the legal expert system “*Lexebra*” (2022). He has been teaching Medical Law (since 2008) and Biolaw (since 2010) at Plovdiv University and Sofia University and has been the main organizer of 10 consecutive national conferences on bioethics and biolaw (2013 – 2022).

His primary research interests lie in the fields of property law, civil law, medical law, bioethics, biolaw, ethics, and technology, with a particular focus on the interaction between ethics, ownership, and climate. Stavru is the author of dozens of academic studies and articles, as well as numerous books, including: “*Questions of Bulgarian Property Law*” (2008, 2010), “*The Human Body as an Object of Property Rights*” (2008), “*Biolaw: Visions from Pandora’s Box*,” Volumes One and Two (2013), “*Medical Malpractice*” (2015), “*Things in Their Natural State: Ownership and Liability for Damages under Article 50 of the Bulgarian Obligations*

and Contracts Act” (2020), “*The Moral Dimensions of Ownership (Toward the Justification of a ‘Proprietary’ Ecology)*” (2021), “*Beyond Waste: A Philosophical Exploration of Owning Trash*” (2024), “*Vertigo in Legal Thought: The Generative Potential of Interactions between Literature and Law*” (2024), among others.

Stavru actively works to foster public and academic awareness of issues related to bioethics, biolaw, and the ethical-legal regulation of the human body.

Stoycheva, Svetlana is a Professor of theory and history of literature at the National Academy of Theatre and Film Arts “Krastyo Sarafov”. In the period 1989–1999 she worked at Sofia University „St. Kliment Ohridski“, where she obtained her habilitation. She was twice seconded as a lecturer in Bulgarian language and culture at Beijing Foreign Studies University, China (2000–2004; 2009–2011). She is the author of over a hundred scientific publications that reflect her interests in modernism, the synthesis of the arts, cross-cultural connections and children’s literature. She has published the monographs: “Nikolai Raynov’s Tales – Between Magic and Decoration” (1995), “The Tale in Bulgarian Literature in the 19th Century. An Experience with the Empiricism of the Tale” (2009), “Children’s Literature – Changes in the Bequeathed. Collection of Articles” (2014), “Boyan the Magician. A Study of the Literary Myth” (2017).

Vicheva, Violeta, PhD and Senior Assistant Professor at the Institute for Literature at the Bulgarian Academy of Sciences. Her research interests include the transformation of community in the postmodern era – the dynamics of the individual-community relationship, new imperatives in the construction of subjective identity, postfeminism, and literary visions of the future. In 2021, she took part in The Young Scholars and Postdoctoral Fellows Program. Member of the Union of Germanists in Bulgaria. Recent publications: The Community Crisis. Sofia: *Germanistika i skandinavistika*, № 1, 2021; Das Scheitern an der Gegenwartsbewältigung. Betrachtungen zum Roman Malé von Roman Ehrlich. Sbornik ot konferentsiyata na Sayuza na germanistite v Bulgaria. – Plovdiv: Paisii Hilendarski, 2022.

Yanakieva, Miryana is an Associate Professor of literary theory. Since 2005 she is a member of the Institute of Literature, Bulgarian Academy of Sciences. Area of scientific interests: problems of literary studies of the 20th–21st centuries; the relationships between literature and music, literature and philosophy; analytical approaches to the literary text; intertextuality. She has published the monograph *From the Homeland to the Grave. “A Dream for Happiness” by Pencho Slaveykov; Theory of Literature*, Volumes 1 and 2 (co-authored) and numerous articles in Bulgarian and other languages. Since 2018 she is teaching at the Department of Slavic Studies at the University of Strasbourg.



ВЪОБРАЗЕНИТЕ ГОРИ
Култура, изкуство, литература

Българска, първо издание

Съставител
Маргарита Серафимова

Редактори
Ребека Джили, Елена Борисова,
Николай Генов, Маргарита Серафимова

Научни рецензенти
доц. д-р Александра Антонова
доц. д-р Бисера Дакова

Формат: 70 x 100 / 16
Печатни коли: 17

Издателство „Фабер“

ISBN 978-619-00-2000-4