

От натура

Към една актуална поетика на природата

© Маргарита Любенова Серафимова, съставител, 2025

© Издателски център „Боян Пенев“ – Институт за литература при БАН, 2025

ISBN 978-619-7372-96-0

На корицата: Albrecht Dürer, Das große Rasenstück, 1503. Wien, Albertina

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА

От натура
Към една актуална поетика на природата



*Избрани статии от две научни конференции,
посветени на природата
(2023 и 2024 г.)*

Съставител:
Маргарита Серафимова



София, 2025



*Литература
и природа*

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> и на адрес: <https://ilitizda.com/library>

СЪДЪРЖАНИЕ

Предговор (Маргарита Серафимова).....	9

– Книга първа –

Творческото въображение и променящата се чувствителност за природата

Въведение.....	15

Природата като муза. Места на вдъхновение

Лидия Денкова

Поляната на галеоните и целият свят. Философската
носталгия по тъждеството в *Locus amoenus*.....21

Елия Маринова

Живата градина в сборника *Epistulae metricae*
на Франческо Петрарка 38

Людмила Балабанова

„Природата живее в нас и ние в нея“:
корени на хайку естетиката.....53

Клео Протохристова

Подир сенките на облаците – от Аристофан до Гугъл Драйв.....66

(При)родни картини. Национално и универсално

Михаил Неделчев

Полярните природни визии в българската поезия от XX век 81

Георги Господинов

Муха и литература. Към една Малка антология
на мухата в българската поезия 88

Николета Пътова

За природата химнично (историята на „Шуми Марица“).....102

В царството на Флора

Андриана Спасова

„Колко идилии се раждат в ума на човека“
или за растителния свят у Найден Геров.....117

Хюсеин Мевсим

Тъмната сянка на едно вечнозелено дърво 136

Петя Абрашева

Нарцис срещу Лилия – флорални и митологични аспекти
в поезията на Николай Лилиев.....155

Граници на човешкото. Природни утопии и дистопии

Виолета Вичева

Обичта към природата като спасение. Романите
„Стената“ и „Мансардата“ на Марлен Хаусхофер.....171

Николай Генов

Травмата Витоша: повестта „Вирт“ на Георги Малинов 181

Елена Борисова

Човекът и природата в борба за оцеляване: „Съдът на
поколенията“ и „Десетият праведник“ на Любомир Николов 194

– Книга втора –

„Дивото зове“

Изкуството и дивата природа

Въведение.....211

История

Нина Димитрова

Прочити на дивото в българската хуманитаристика
от първата половина на XX век 217

Олга Савеска

Културният варварин в българския и сръбския
художествен авангард 230

Пенка Ватова

Природата и поетите на 80-те 244

Николай Желев

Природните мотиви във възрожденските преводи
на Робинзон Крузо 254

География

Божана Филипова

Въобразяването на океана във „Видение на морето“
на Пърси Б. Шели. Космос, бездна, фрактали 269

Елица Попова

„... за тържествения укор на твоето дишане“
Дишането на морето в цикъла „Средиземноморие“
от първата стихосбирка на Еудженио Монтале
„Кости от сепия“. Вечна раздяла, вечно завръщане.....279

Мария Пилева

От „Великата Рилска пустиня“
до „Най-великолепната планина българска“ 302

Провокации

Станимира Уидърз

Музиката отвъд нас: постантропоцентрични ракурси
към някои музикални феномени 325

Пламен Антов

Синтагматичният поток на света и разказа:
екологични ангажменти в магическия реализъм (Радичков).....340

Росица Чернокожева

Трилогията на Златко Енев за Червенокоска и призраците
в гората, парка и пустинята – трансцендентното и фантазмите
в детския живот 364

Корелации

Александър Христов

Дилетанти и нихилисти в лоното на равнодушната природа.....381

Ребека Джили

Зоопоетика на „Bestie“ от Ф. Тоци (1883 – 1920)
и „Проклятие Зверя“ от Л. Н. Андреев (1871 – 1919) 391

Екзотика

Свидна Михайлова

Природата – протагонист в новелите на Алваро Мутис 405

Борислава Иванова

Екосистемата на една война в „Островът на изгубените дървета“
на Елиф Шафак 418

Светлана Стойчева

Архетипът „господар – слуга/приятел“ в опозициите
„цивилизовано – диво“ и „цивилизованост – варварство“ 429

Мариета Иванова-Гиргинова

„Зовът на дивото“ в драматическите видения на Боян Дановски
„Синята лястовица“ и „Самодива“. Лудост и трансгресии 449

About the Authors 465

ПРЕДГОВОР

Избрахме за корицата на нашата книга рисунката на Албрехт Дюрер, „Голяма тревна туфа“, която и днес удивлява специалистите и любителите на изкуството. Това е работа на истински ботаник. Всички растения в нея са разпознаваеми: бял равнец, глухарче, синя трева, живовляк. Но художникът е превърнал това късче действителност, този фрагмент от природа – в универсално послание. Всеки стрък трева, открояващ се с прецизна индивидуалност, реализмът на предния и задния план, загатнатият контекст, който извежда изображението от кръга на обичайните ботанически рисунки с тяхната лабораторна изолация – обогатяват поетичното внушение. Благодарение на композицията и играта на цветовете, художникът успява да създаде илюзия за дълбочина. Като оставя известно пространство около туфата, той повдига завесата над процеса на растеж и смърт на растенията. Поставени в своята естествена среда, тревите сякаш трептят пред очите ни. Тази работа ни поставя в близък контакт с растението като жива форма.

Акварелът на Дюрер ни връща към един стар философски спор за това дали природата е красива сама по себе си или придобива естетическа стойност единствено ако бъде видяна през филтъра на културата. Именно в лутанията между „артиализацията на природата“ и „натурализацията на изкуството“¹ са придобили известност крилати фрази като формулата на О. Уайлд от „Залеза на лъжата“, че животът имитира изкуството повече, отколкото обратното, или на Е. По от „Имението Арнхайм“, че няма в природата пейзажи като тези, които греят в платната на Клод Лорен. Без съмнение, когато наблюдаваме природата, погледът ни бива опосредстван от различни модели (литературни, пиктурални, кинематографични, рекламни...), които дремят латентно в нашето съзнание, готови във всеки един момент да моде-

¹ Стъпвайки върху понятията на Монтен, но придавайки им свой смисъл, Ален Роже изгражда теорията си за пейзажа, която дължи известността си отчасти и на ефективността на самата дума „артиализация“. Вж. толкова популярните, колкото и дискутирани литературоведски есета на A. Roger, *Nus et paysages. Essai sur la fonction de l'art* (Paris, Aubier, 1978) и *Court traité du paysage* (Paris, Gallimard, 1997).

лират непосредствените ни впечатления². И в същото време е трудно да настояваме, че изкуството може да функционира без каквато и да било опора в околния пейзаж³: той несъмнено трябва да притежава от само себе си някакви достойнства, върху които художникът да стъпи⁴. Именно защото природата „задава рамката“, в която може да се наместим, осъзнаваме, че все пак човекът не е единственият фактор, определящ експресивността на даден пейзаж.

Но каквито и пропорции да са били търсени досега, днешният ден бележи истинско обсебване на културата от природата, нахърнена от човешки посегателства. Писането за природата се завръща с желанието да бъде разкрита пълната ѝ стойност, мястото ѝ в нашия живот не само символично, но и биологично. Хипотезата е, че едва когато разберем как околният свят ни *формира*, как придава *форма* на нашите мисли, на нашия духовен живот, тогава ще успеем на свой ред да изградим адекватно отношение към природата. Да я видим не като обект на познание (от науката) или като материален ресурс (в практиката), а като среда, в която човекът живее и твори.

Това ни накарва да се спрем на заглавие, което подчертава ролята на природата не само като цел или краен резултат, а я въвлеча в творческия акт, превръща я в диспозитив. Рисуването *от натура* предполага артистът да твори *ad vivum*, като директно наблюдава и възприема живия оригинал. Тук е важна не толкова приликата, колкото поставянето на творчеството в съответствие със самите неща. Писането *от натура* на свой ред следи за верността си към своя модел, към дадено място или реален обект. В същото време, благодарение на творците светът около нас придобива поетична стойност.

Но ако изкуството проявява все по-настойчив интерес към естеството, същото може да се каже и за теоретичните изследвания, които го съпътстват. Анализите помагат да се види изначалната природност

² *Ibid.*

³ За това възможна ли е една радикална артиализация, вж. Jacques Dewitte, «L'artialisation et son autre, Réflexions critiques sur la théorie du paysage d'Alain Roger», *Critique*, «Jardins et Paysages», n° 613-614, juin-juillet 1998.

⁴ Подобно на мениджъра топограф (англ. *location manager*, фр. *repéreur*) – една утвърдена професионална роля в световното кино на специалист, който търси подходящите места за снимки, в съответствие със сценария. Оказва се, че дори в ерата на почти неограничените възможности за компютърни симулации, естественият декор не престава да бъде от решаващо значение за общото въздействие на дадена сцена. Може да обобщим, че изразителната стойност на пейзажа се представя като идеална среща между човека и природата. Пейзажът е комплекс от естествени фактори, но които се забелязват само благодарение на естетическата грамотност на субекта, който наблюдава.

на литературните явления: сетивното зад смисъла, усещането зад метафората (етимологията на думата естетика – от гр. *αἴσθησις*, усет, сетивност – пази живи следите от този процес). От въображението на езика (Женет) – изплува мечтанието на материята (Башлар). Така след един период на маргинализиране на референциалното измерение и привилегироване на текстуалността, изследователите днес пледират за двойна референциалност на литературния текст, която го обвързва еднакво силно както с материалния свят, така и с дискурсивния⁵. Говорят за *internal landscape* (субективността, психичния живот), който се проектира върху външния (*external landscape*), подчертавайки, че връзката между тях е присъща на всеки наративен дискурс⁶.

И точно това дава шанс за обновяване на литературната наука и за преодоляване на разрыва ѝ със света⁷. Защото една такава критика – според природата или в съответствие с нея (както звучи изразът *от натура* на някои езици, *d'après nature* (фр.), *nach der Natur* (нем.) – не означава непременно да бъде пожертвано художественото начало (каквато склонност проявява американският екокритицизъм⁸), или *nature writing* да засенчи всички останали жанрове. Четенето, подобно на писането или рисуването, също може да следва природното начало и да поставя в нова светлина дори произведенията от миналото. Тъкмо това прави един автор (Мишел Коло) в своето неотдавнашно литературоведско есе⁹. В един нов поглед към романтизма, той го освобождава от прекомерния егоцентризъм на традиционните тълкувания. Защото, за да може субектът да насити пейзажа със своите настроения, трябва първо природата да го е развълнувала, провокирала, предизвикала – да направи това. Така романтическият пейзаж изпъква по-скоро като място на двупосочна връзка между природата и човека, който я съзерцава; среща по средата на пътя между афективното и сетивното¹⁰. Да вземем например Вазов, който казва:

⁵ L. Buell, *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1995, p. 86, 92.

⁶ Твърдението, както и самите понятия са на Бари Лопез, вж. B. Lopez, *Crossing Open Grounds*, New York, Vintage Books, 1989 [1988], p. 64-65

⁷ Вж. по този въпрос напр. М. Янакиева, Разводът на литературознанието с литературата?, *Култура*, бр. 44, 2002: <https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/7612>

⁸ Именно това убеждение ни кара да избягваме определения като екокритика и дори екопоетика – твърде обременени с политически активизъм, чужд на литературата.

⁹ Michel Collot, *Un nouveau sentiment de la nature*. Paris: Corti, 2022, p. 188.

¹⁰ *Ibid.*

В градовете [човек] се противопоставя на окръжаващото; на морето и в горите – *съединява се* с него.

Виждаме, че природата е поетическо пространство *par excellence*:

Долините, върховете, кристалните реки, приоблачните езера, безконечните кръгозори с панорамите, които ми откриха и чудесата на планинския мир [...], то е една грандиозна поема, прочетена с възторг, запомнена изуст и *сляна* със съществуването ми¹¹.

Прочетени от гледната точка на едно съвременно съзнание за крехкостта на природата, творбите от миналото също зазвучават по нов начин. Защото съществува не само писане за един застрашен свят¹², но и четене, и интерпретиране в условията на един застрашен свят. Безспорен е капацитетът на литературата да ни кара да осъзнаем доколко нашата култура е потопена в природното и да обогатява нашия усет към него.

Ето защо, статиите събрани тук, си поставят за цел да направят осезаем естествения ритъм на поетичния език¹³, както и спонтанния и понякога дискретен *натюрел* на поетичните фигури. Да подхождат към едно „природно“ четене, което вижда розата и като роза, освен като метафора¹⁴. Да покажат до каква степен връзките ни с природата са фундаментални за начина ни на обитаване и осмисляне на света. Да посочат, че тя е хранителната среда за нашия дух, за нашето въображение. Защото това, което ни свързва най-силно с нея е творчеството.

Маргарита Серафимова

¹¹ Иван Вазов, *Съчинения в 4 тома*, т. IV, Пътеписи и драми. София, Български писател. 1970, с. 109 и 114. Подч. мое, М.С.

¹² Lawrence Buell, *Writing for an Endangered World. Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond*, Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap press of Harvard UP, 2001.

¹³ За един органичен поглед върху поезията вж. J. Bate, *The song of the Earth*, Harvard Univ. Press, Cambridge, 2000.

¹⁴ P. J. Usher, « Almost Encountering Ronsard's Rose », In: *Early Modern Ecologies. Beyond English Ecocriticism*, éd. P. Goul et P. J. Usher, Amsterdam University Press, 2020, p. 161 – 180. Цит. по <https://www.fabula.org/actualites/108942/representer-la-nature-dans-la-poesie-francaise-de-la-renaissance.html>

Книга първа



ТВОРЧЕСКОТО ВЪОБРАЖЕНИЕ И
ПРОМЕНЯЩАТА СЕ ЧУВСТВИТЕЛНОСТ
ЗА ПРИРОДАТА

ВЪВЕДЕНИЕ

През 2023 година екипът на проект „Литература и природа“ в Института за литература на БАН организира научна конференция, която обедини множество изследователи от различни университети и институти около темата за природата и писането. В продължение на три дни бяха дискутирани въпроси, свързани с растенията и животните, микро и макрокосмоса, човека и Вселената; със срещите на естеството и изкуството, с ролята на природните картини и метафори за разбирането на околния свят, с мисълта за бъдещето на планетата, както и много други проблеми, които вълнуват творческото въображение. Тук публикуваме най-добрите текстове като първа стъпка към изграждането на една *поетика* на природата, обезсилваща противопоставянето между природа и култура, наука и въображение, материя и дух.

Когато казваме природа, се сещаме за различни неща, които ни заобикалят:

- за гори, поля, морета и пустини, но също и за жита и градини;
- за диви зверове, но и за домашни любимци, за тропически джунгли, но също и за тревите между паветата, и за пълзящите растения по стените на къщите;
- сещаме се за първичните елементи: вода, въздух, огън и земя, но също и за вятъра в комините, за скрежа по прозорците, за бъдника в огнището;
- за зимата, за пролетта, но също и за утрото и здрача, за слънцето и луната, за времето, което тече, за времето навън;
- и за толкова други неща...

Светът първо се разкрива като възприятие: гласовете на птиците, свистенето на вятъра, уханието на цветята, тишината на снега. Общуваме с природата по различни начини и сетивата са нашите канали за връзка: когато съзерцаваме изгрева или залеза, когато слушаме ромона на дъжда, песента на щурците, плисъка на вълните, когато вдишваме аромата на тревите или на боровата смола. Природата е всичко, което наблюдаваме, което улавяме с нашия слух, вкус, досет

или нюх. Сетивата са нашите инструменти за фабрикуване на смисъл. Те подхранват и нашия езиков опит. Докато назоваваме нещата от околния свят, се научаваме да ги забелязваме. Едва тогава съумяваме да различим фините нюанси на цветовете. Или пък загадъчните шумове на околния свят като шепот, триене, шумолене, търкане, прашене, скърцане, свистене, жужене, ръмжение... Превръщането на света в слово не е непосредствено; то предполага работа, упражняване, научаване, минава през културния превод, през унаследеното, очовеченото.

Думите не падат сами от дърветата. Освен да преживеем природата физически, трябва да се докоснем също и до произведенията на изкуството, до всичко онова, което поети, писатели, композитори, архитекти са създали. Едва тогава удивителният свят на природата се просмуква във всеки от нас, прониква в съзнанието, в чувствата и емоциите ни. Само така може да почувстваме и символната връзка с природата, и непосредствената. Тропите и фигурите не просто доставят естетическо удоволствие, те обогатяват нашата сетивност.

Все пак отношенията ни с природата са не само сетивни, но и онирични, плод на нашето въображение, на мечтанията, на фантазиите и сънищата. А също и рационални – резултат от нашето образование, от нашите четива, от научните ни изследвания. Колективното въображение е онази магма от неосъзнати значения, споделяна от обществото, в което живеем. Раждайки се и израствайки в дадено време и на дадено място, ние попиваме конкретна картина на света, култивираме определена визия за света. Литературата, киното, изкуството в своята цялост, но също и науката, начинът на живот, формите на труд и почивка, езикът – всичко това придава цвят и форма на нашите представи. Природата е неотделима от творчеството, понеже и самите хора са творения на природата. В резултат, нашата естетическа перцепция за природата е медиатизирана от артистичната дейност. Излизайки навън, откриваме пространство от знаци. Досегът с природата е в основата на цяла една семиология.

Светът е вътре в нашия дух, който пък е вътре в света (Е. Морен). Литературата в най-голяма степен позволява да осъзнаем тази свързаност. Тя не е научна дисциплина, но предлага метод, позволяващ да се обедини цялото познание. В стремежа си към обективност, науката във вековете на рационалното познание е скъсала пъпната връв на човека с естествената му среда. Творецът е останал единственият посредник към света на невидимото, неуловимото, необяснимото. Както напом-

ня един астрофизик, научният език отлично подхожда за анализа на отделни факти от действителността, но поетичният е несравнимо по-ефикасен, за да постигне цялостна картина и да обхване даден обект във всичките му аспекти (Х. Рийвс). Противопоставянето на литературната култура и научната е грешка, последица от тенденцията от времето на Декарт да мислим в опозиции, докато всъщност двата дискурса се допълват, а еволюцията им е сходна. Само в своето единство те биха могли да допринасят за нашето познание, за вписването ни в света.

Ето защо подхождаме към темата с цялата ѝ сериозност, с присъщите ѝ вдъхновение и ангажиране, наблюдение и размишление, емпиричност и теоретичност. Убедени сме, че нашите изследвания върху отношенията на творците и околния свят, върху връзките между природата и природата на текста, са неотменна част от големите дебати и екологични тревоги на днешния ден.

Маргарита Серафимова

ПРИРОДАТА КАТО МУЗА
МЕСТА НА ВДЪХНОВЕНИЕ



ПОЛЯНАТА НА ГАЛЕОНИТЕ И ЦЕЛИЯТ СВЯТ

Философската носталгия по тъждеството в Locus amoenus

Лидия Денкова

Нов български университет

THE GALLEONS LAP AND ALL THE WORLD OVER

The philosophical nostalgia for coincidence in Locus amoenus

Lidia Denkova

New Bulgarian University, Bulgaria

Резюме. *Locus amoenus*, прелестното място на „удоволствията на сетивата и разсъдъка“, има особено значение за философския размисъл и по-точно за философската визуална естетика от Платон до феноменологията.

За рационалния дискурс (или „дългото пътешествие на ума“, както го определя Сократ във Филеб) пейзажите вървят успоредно с откриваното знание като един вид ритмично съответствие на „стъпките на душата“ (Монтен). Така е описана картината на метода, или развитието на разсъдъчния процес в началото на диалога Федър или примерно при Шилер в Отделни размишления върху различни естетически предмети (1793). „Нищо не е по-привлекателно в природата от една красива местност“, но гледките не са просто фон, разходката на философа не цели само умиротворение, когато „духът се наслаждава на лек и одухотворен низ от идеи, а сърцето – на поток от чувства“. Природата е първият обект и подтик за зараждането на „непредпазливи зачатъци на теории“, в случая една сложна теория за Красивото (Пол Валерй, „Човекът и раковината“).

Върхът на диалектическия процес обаче се схваща като спиране на едно място, където всичко съвпада в неподражаема тъждественост, „изведнъж“ става смяна в когнитивния режим, а спонтанната очевидност създава едноединствено чувство за пълнота. Единното бива обхванато с един прост поглед – извън времето и пространството, като чисто съществуване в себе си, а не като движение и ставане. Тази форма на платонически интуитивизъм може да се проследи от Платоновото „изведнъж“ (в „Парменид“, „Пирът“, „Филеб“ и особено „Седмо писмо“) през „Енеади“ на Плотин до Лайбниц и Мерло-Понти.

Locus amoenus става единственото място, където философията иска да се върне жива, цяла и неделима: така както е описано лекото и свежо усещане на Поляната на галеоните в края на Мечо Пух: „Докато седяха там, те виждаха целия свят, разпрострян чак до небето, и всичко на света беше с тях“.

Такава е и най-високата, онтологична функция на Красивото според Гадамер – да затвори пропастта между идеалното и реалното. А затварянето на пропастта започва с променящата се чувствителност за природата.

Ключови думи: Тъждественост, философска носталгия, нерелективни синтези, спонтанна очевидност, прекрасен „топос“, естетическа идея, *cognitio intuitiva perfectionis*

Abstract. *Locus amoenus*, the beautiful place of the “pleasures of the sensations and reason”, is of particular importance to philosophical reflection, and more specifically to philosophical visual aesthetics from Plato to phenomenology.

For rationalistic discourse (or the “long journey of the mind”, as Socrates defines it in the dialogue *Philebus*), landscapes run parallel to discovered knowledge as a kind of rhythmic correspondence of the “steps of the soul” (Montaigne). This is how the picture of the method, or the development of the reasoning process, is described at the beginning of the *Phaedrus* dialogue or, for example, in Schiller’s *Detached Reflections on Different Questions of Aesthetics* (1793). “There is nothing more attractive in nature than a beautiful place”, but the views are not just a background, the philosopher’s walk is not only aimed at pacification, when “the mind enjoys a light and spiritual train of ideas, and the heart – a stream of feelings”. Nature is the first object and impetus for the birth of “unwary rudiments of theories”, in this case a complex theory of the Beautiful (Paul Valéry, *The Man and the Conch*).

The peak of the dialectical process, however, is understood as halt at one place where everything coincides in an inimitable identity, “suddenly” there is a shift in the cognitive mode, and spontaneous obviousness creates a single sense of plenitude. The Unity is grasped with a simple glance – beyond time and space, as pure existence in itself, not as movement and becoming. This form of Platonic intuitionism can be traced from Plato’s “suddenly” (in *Parmenides*, *Symposium*, *Philebus*, and especially the *Seventh Letter*) through Plotinus’s *Enneads* to Leibniz and Merleau-Ponty. *Locus amoenus* becomes the only place where philosophy wants to return alive, whole and indivisible – as the light and fresh feel is described at the end of *Winnie-the-Pooh*: “Sitting there they could see the whole world spread out until it reached the sky, and whatever there was all the world over was with them in Galleons Lap”. Such is the highest, ontological function of the Beautiful according to Gadamer – to close the abyss between the ideal and the real. And closing the abyss begins with a modifiable sensibility about nature.

Keywords: Identity, Philosophical Nostalgia, Unreflective Syntheses, Spontaneous Visibility, Beautiful “Topos”, Aesthetic Idea, *Cognitio Intuitiva Perfectionis*

В началото става дума за *удоволствие*, *аналогия* и *търсене*. В края става дума за *съвпадане* и пълнота, където търсенето, или философският метод, спира за необозрим миг, защото е намерил *мястото на тъждеството*. Гръцкият „*topos*“ играе философски плодотворно със значенията „природно място“ (или място в книга), което се разширява пространствено, но и тематично до цяла област, разположение, предмет на размисъл и най-вече случай, *възможност*. Повтарящото се място фиксира търсенето в една определена фигура, т.нар. „общо място“ (*locus communis*) и с такива общи места на възпроизведена еднозначност инструментално борави риториката. Но приятното, красиво място, *Locus amoenus*, е нещо различно и наистина за дълго в историята на литературата, поезията и философската естетика пресъздава възможно най-обхватния *образ* на цялостно *Усещане*, приравнено с най-пълноценния миг на изживяването – така, както природата и човекът, примерно, се *сливат* в стихотворението *Sensation* на Артю Рембо от 1870 г.:

През синя лятна нощ ще тръгна през полята – ръжта ще ме
пощипва и синята трева
с прохладни ласки ще ме милва през краката. Ще
къпе топъл вятър немирната глава.
Унесен, ще мълча и ще ми бъде леко:
в гръдта любов безмерна ще лее свежина и
като скитник млад – все по и по-далеко
с Природата ще бродя, щастлив като с жена¹.

Мястото, *Locus*, е прелестно и за философа, но с тънка разлика спрямо поета, у когото „безкрайната любов“ се е изкачила дотам и така е изпълнила душата, че той поема надалеч, без да говори и *без да мисли* (*Je ne parlerai pas, je ne penserai rien*). Поетичната приказка за влюбения в Природата може да е далеч по-сложна „интелектуална приказка“, както я нарича Пол Валерй. В душата на философа освен „художник“ живее и един „писар“ и живеенето неотменно включва желанието му да определи „какво вижда“. Мисленето и говоренето не се отменят, за да направят място на едно единствено чувство. Точно обратното – процесът на сливането с природата и търсенето на Мястото се възприемат

¹ Стихотворението със заглавие „Предчувствие“ е в превод на Кирил Кадийски.

именно като *възможност* за трансцендиране, като удържано богатство на потенциалността, чрез която усещането се прехвърля към интелектуален свръхусет (интуиция) и рационалността достига връх във „вътрешното единство“, където съ-съществуват „всички места“. Желанието за виждане и разбиране е същевременно желание за изчерпателност тогава, когато „усещането, действието, мечтанието, инстинктът, размишленията, ритъмът и прекомерността се съединяват подобно на химичните елементи в живите тела“². Първият подтик за съединението е *удоволствието*, доколкото по определение философът е влюбен в красотата на *знанието*, в мъдростта. В този случай питането е как се съотнасят красотата на Природата, от която философът е запленил, и красотата на знанието – знанието за природата като обект и за самия човек като субект? Разбираемо е защо философът най-напред е „наистина загрижен да намери категоричното място, универсалния смисъл и умопостижимата функция на *удоволствието*“³. В крайна сметка дългият път на ума, рефлексията, създаваща собствено философския дискурс, чиято цел са „чистите понятия“ и диалектиката на усещане-представност-въображение, от една страна, и „чист разум“, рационалност, от друга, има свой особен завършек, който обаче е почти винаги резултат от *носталгия*.

„Носталгията“, поне етимологично, веднага проблематизира разбирането за пътя и местата на удоволствие, доколкото внася болката, страданието (*ālgos*) и най-вече смисъла на *nóstos*, който е *връщане*, *завръщане* към дадено място, най-често в спомена. Явно философът подобно на совалка тъче – тича към *Locus amoenus* по два начина: през „невинно“ увеличаване и въобразяване на местата на удоволствието, което наподобява поетичната идилия за мястото *Аркадия*, и чрез завръщането в спомена към едно фундаментално и универсално, но неосъзнато знание, каквото е *припомнянето*, Платоновият *анамнесис*. За второто имаме прекрасния картинен разказ в диалога на Платон *Филеб*, предаден с думите на Сократ. При различаването на истината от случайните мнения човек си служи с двама „творци“ в душата си: единият е умът-писар и той пътува дълго, като в такива случаи душата ни се уподобява на *книга*, а словата в нея се изписват, когато *паметта*,

² Валери, П. Реч за Естетиката. – В: *Реч за Естетиката и други есета*. – София: НБУ, с. 77. Преводът е мой, Л. Д.

³ *Ibid.*, с. 78.

усещанията и свързаните с тях чувства се обединят; вторият е „художникът“, който след писаря „рисува в душата ни образите на назованите неща“, но за това е необходимо да „откъснем погледа си или друго свое сетиво от обектите на дотогавашните си мнения и твърдения и да видим в себе си образите на свързаните с тези мнения и твърдения неща“. Това се отнася еднакво за всички времена – минало, настояще и бъдеще („Филеб“ 38b-39c). Логично – и донякъде опростено – можем да разтълкуваме, че пътят на ума, който търси *Locus amoenus*, е дискурсивният път на анализа и синтеза и най-вече път на *аналогията*. Той не е единствено рационален, доколкото използва памет, усещания и чувства и „носталгично“, често с болка, с изстрадана достоверност изписва в книгата на живота уловените слова-понятия. По този път следва едно надрационално, художествено схващане *вътре в себе си*, където няма аналогии и понятия, има *разбиране* и чисто удоволствие, но за много кратък миг – там, където времето всъщност е престанало да съществува в трите си протегнати модуса. Мигът на „просветване“ е извънвремеви и резултат от интуиция, която сякаш е сгърнала, сгъстила в себе си до концентрирана точка целия дълъг път на ума, постигнал трудно изведени синтези, заедно с *нерефлексивните синтези*, подсказани от феноменологията. Човекът е в себе си и извън себе си, едновременно себе си и целият свят, нищо различаващо или разсейващо не смущава удивителното единство. Казано с езика на Лайбниц, монадата наистина живее своята същност „без прозорци“, спонтанно и универално. В същата точка съвпадат възможност и действителност, актуалност и потенциалност. На много места Платон твърди, че на това място-миг човек внезапно вижда дивно красивото, изпитва не просто удоволствие, а *чиста наслада от тъждеството* и от само себе си разбира, че *си струва да живее* („Пирът“ 211d-212b).

При двете големи метафори за човешката *способност* да се живее – „писаря“ и „художника“, обаче има не строга последователност, а запазена *двойственост* и метаморфози в сблъсъка на двете засегнати действителности. Пътищата им, строго погледнато, не са два, има просто диалектическа промяна на *когнитивния режим* при прехода от единия в другия път, или метод. Когато най-сетне бъде постигнато мястото на тъждеството – *Locus amoenus*, „вътрешното единство“ или едната единствена действителност, смесеното чувство е прераснало от трескаво желание, болка или радост в безметежност и умиротворение, в уталожен свръхусет, който е цел в себе си, „цел на целите“. Целта

при всички случаи предполага *процес* на постигането ѝ, независимо дали процесът е преднамерено логически артикулиран или случайно и хаотично осъществен. Валери нарича този процес „магичен лов на Диалектиката“ в омагьосаната *гора* на Езика, където поетите отиват нарочно, не се страхуват от тъмнината и отклоненията и се опияняват от объркването; но „дошлият на лов с хрътки за истина“, който следва един-единствен път, накрая рискува да залови само собствената си сянка, понеже като повечето метафизици е отделил Красивото от красивите неща. Диалектическият лов е игра на въпроси и отговори, в която при философите, притежаващи художествен усет, участва *чувствителността*, защото „чувствителността не се ограничава с отговаряне, случва се да пита и *сама* да отговаря“⁴. Всичко това не се ограничава с усещанията, красивото не се отделя от красивите неща, а се вижда навсякъде от онези метафизици, които не са сред „повечето“. В режима на „безкрайно подновяване“ на познавателния процес при тях се получават „циклични замени на *менталните образи*“ и тези образувания, пак според Валери, могат да бъдат сложни, „да се развиват дълго, да възпроизвеждат привидностите на случващото се във външния живот, да се съчетават понякога с изискванията от практичен порядък – и не по-малко да участват в модусите, засягайки чистото усещане“. *Locus amoenus* е такъв сложен и едновременно с това прост *ментален образ*, пораждан от „външния живот“, от непосредствената даденост на природата и нейната красота, като чисто по човешки отразява „нуждата да се види отново, да се чуе отново, да се изпитва безкрайно“⁵. Това обяснява защо местата в съвпадането на чистото усещане и чистата мисъл са винаги по *хоризонта* на Красивото (а не само при красивите „неща“), никога не съвпадат по външен вид, както една природна гледка не съвпада с друга. Те обаче съвпадат по чистото удоволствие и породеното желание да му се придаде основание, да бъде облечено в понятия, предполагайки едновременно нещо разбираемо само по себе си и сложно за *осмисляне* – често с помощта на сложни и противоречиви метафори, така както ги разбира Аристотел (в гл. 21 на *Поетика*, с добавяне на нещо чуждо и отнемане на нещо от обичайната употреба) и така, както определя *метафората* Борхес – едно

⁴ Валери, П. Общо понятие за изкуството. – В: *Реч за Естетиката и други есета*, с. 65.

⁵ *Ibid.*

тайно влечение между понятията. В резултат от понятийното обогатяване и своята „битийна валентност“, за каквато говори Гадамер⁶, образите съставят далеч по-многозначна *мисловна* картина. Така че *Locus amoenus* може да остава игрив образ в поезията или мисловен образ, докато се развива „диалектическият лов“, философският дискурс, но накрая „застива“ в прекрасна картина, сравнима с картините на ренесансовите майстори, от които ни гледа цялото човешко битие, реално и идеално, с неразкъсваеми преходи от единия към другия модус – по начина, по който големите символи и метафори поддържат влечението на преноса. В тези картини прекрасната природа никога не е само фон или приканващ хоризонт, на който да изпъкне централният обект, а е органична основа, обект сам по себе си, осигуряващ съвпадането на всички красоти в единната красота на изживяването. Всъщност, точно така Гадамер определя *онтологичната* функция на Красивото – да затваря пропастта между идеалното и реалното, да удържа двойното в постоянно бленуваната единност.

Подобни чудновати метафори⁷ използва и Ортега и Гасет по своята любима тема за раздвоената, „амбивалентната“ действителност на човека – достатъчно е да се привлекат само някои есета като „Идеята за театър“, „Изкуството на този и на другия свят“, „Дълбочина и повърхност“, „Светове отвъд“, „Пантерата, или за сетивността“.

Най-общите изводи са, че ние сме ограничени същества и се сблъскваме с неподозирани вселени, но „спасението е в освобождаването от всякакъв патос, в превъзможването на всички неустойчиви и ексцентрични формули“. „Изкуството не е игра, нито пък е дейност, която може да бъде смятана за лукс: то е по-скоро един обяснителен разговор между човека и света“⁸. 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.

⁶ Гадамер, Х.-Г. *Битийната валентност на образа*. – В: Истина и метод. Плевен: ЕА, 1997, с. 191 – 204.

⁷ Опит за обобщение и философска редукция е есето „Двете големи метафори“ от 1924 г. За Ортега онзи, който не знае какво е метафора, не знае и какво е философия, защото „метафората е крайно необходим мисловен инструмент, форма на научно мислене“. – В: Ортега и Гасет, Х. *Естетически есета*. – София: Наука и изкуство, 1984, с. 206.

⁸ Ортега и Гасет, *Естетически есета*, с. 79 – 83.

Мисълта изпитва наслада, много подобна на любовната, когато опипва голото тяло на някаква идея“. Мисълта се залюлява от „света на *чистите впечатления*“. Ще рече, че чувствителността, върху която настоява Валерй, е най-напред дълбоко сетивно предизвикана *впечатлителност*, когато телесните сетива един вид като пипала се протягат, за да могат да интериоризират външно съзряното във вътрешно зрение, понеже окото е първият познавателен орган. Успоредно се дестилират и пренесат и останалите усещания и така най-просто, казано с думите на Монтен, се „оразмеряват крачките на душата“.

Какъв е този свят на чистите впечатления и как се развива?

„Има цяла една част от действителността, отбелязва Ортега и Гасет, която ни се предлага, без да направим друго усилие, освен да разтворим очи и уши – това е светът на чистите впечатления. Подходящо е да го наречем *явен свят*. Но има и един свят отвъд него, съставен от структури впечатления, който, въпреки че не е явен по отношение на първия, заради това не е по-малко реален... Дълбинният свят е толкова ясен, колкото и повърхностният, само дето изисква повече от нас“⁹. Действителността, „звярът, пантерата, връхлита със сила върху нас, прониквайки през пролуките на сетивата, докато идеалното просто се предава пред нашите усилия... Преобладаването на сетивата обикновено доказва липсата на вътрешни сили. Какво е размишлението в сравнение с виждането? Чуждата стрела едва е докоснала ретината и там веднага се стича нашата съкровена, лична енергия и спира нашествието. Впечатлението е овладяно, подчинено на цивилизоваността, *премислено* и по този начин е привлечено да сътрудничи в изграждането на нашата личност“¹⁰. „Явният свят“ е Кантовият свят на феномените, но при Кант, за разлика от по-късната феноменология, става дума наистина за овладяване на впечатлението, за *сетивно познание*, което зависи от „особеното качество на субекта, доколкото е способен при едно или друго изменение поради присъствието на обекта“. Различните неща, които афицират сетивата, са „координирани според някакъв естествен закон на духа“, но това е само материята на усещането, така че „сетивните познания са представи за нещата, *както те се явяват*,

⁹ Ортега и Гасет, Х. Потоци и авлиги. – В: *Размишления върху Дон Кихот*. – София: Прозорец, 2003, с. 37 – 39.

¹⁰ Пантерата, или за сетивността. – *Ibid.*, с. 57 – 58.

а разсъдъчните – *както те са*¹¹. Все пак е по-особен случаят с *пространството*, доколкото понятието за пространство не се абстрахира от външните усещания. „Понеже не е възможно да схвана нещо, намиращо се извън мен, освен ако не си го представя като в *място*, различно от онова, в което съм самият аз...“. Така понятието за пространство е единична представа, чист наглед, основна форма на всяко външно усещане. А умът, който се поддържа от „безкрайната сила на едното“, не усеща външното иначе „освен чрез присъствието на същата тази обща поддържаща причина и затова пространството, което е универсално и необходимо условие за съвместното присъствие на всичко сетивно познаваемо, може да се нарече *феномен на Всеприсъствието*“¹².

Феноменът на всеприсъствието е може би най-голямото метафизично разширение на *мястото*, но Кант последователно отбелязва и „малките места“ заради *първата аналогия* с природата, която е най-близо до нашето същество. Нещо повече – нашето същество е в природата, въпросът е как забелязваме нейната красота и така организираме „съвместното присъствие на всичко сетивно познаваемо“, тоест нашия свят. За да присъстваме в нашия свят, е необходима „душа в естетически смисъл“, която означава оживяващия принцип в духа. Кант донякъде поетично говори за целесъобразното привеждане в *полет* на способностите на духа, една игра, която не е нищо друго освен способността за изобразяване на *естетически идеи*. А под естетическа идея той разбира „онази представа на способността за въображение, която дава повод да се *мисли много, но без никаква определена мисъл*, т. е. *понятие*, да може да ѝ бъде адекватна“. Ясно е, че естетическата идея е противоположното на една идея на разума, която, обратното, е понятие, на което никакъв наглед (представа на способността за въображение) не може да бъде адекватен¹³.

Един опростен извод по повод на темата би могъл да приеме, че на *Locus amoenus* присъства философът със силна способност за въображение, който мисли много, но без определено понятие, тоест това е *мястото на естетическите идеи* в Кантов смисъл – мястото на идеите на разума и понятията е другаде. Ето защо естетическите идеи имат своя извор в природните гледки, или „нагледа“. Вече далеч по-пое-

¹¹ Кант, И. За формата и принципите на сетивния и интелигибилния свят. – В: *Избрани произведения 1755 – 1770*. – София: УИ Св. Кл. Охридски, 1998, с. 504.

¹² *Ibid.*, с. 517 – 527.

¹³ Кант, И. *Критика на способността за съждение*. – София: БАН, 1980, с. 205 – 207.

тично Шилер продължава тази мисъл в *Отделни размишления върху различни естетически предмети* (1793): „Нищо не е по-привлекателно в природата от една красива местност при залез слънце. Богатото многообразие и мекото очертание на образите, безкрайно променящата се игра на светлината, лекото було, което загръща далечните обекти, всичко съдейства, за да радва сетивата ни. Тихият шум от някой водопад, песента на славеите, към тях може да е прибави и приятна музика, за да увеличи удоволствието ни. Ние се разтапяме в сладостни усещания на покой и докато хармонията на цветовете, на образите и на звуците докосва най-приятно сетивата ни, „*духът се наслаждава на лек и одухотворен низ от идеи, а сърцето – на поток от чувства*“¹⁴. Низ от идеи и поток от чувства в състояние на сладостен покой – това е истинският Locus amoenus, където като „внимателен наблюдател“ самият философ установява, че „удоволствието, с което ни изпълва гледката на пейзажни сцени, е неделимо от представата, че те са творения на свободната природа, а не на художника“¹⁵. В Locus amoenus художникът е самата природа, а *изкуството*, което има за цел да пресъздава, да представя, продължава да се отнася към природната красота като обект. За човека на изкуството Locus amoenus има различно значение на среда, подтик за вдъхновение, чийто резултат е *произведението на изкуството* – ако вярваме на Хегел, коренно противоположно на произведенията на природата. В изкуството играе друг вид *аналогия*, която Валерй нарича „особена“, понеже залага на мощния ефект от насложеното въздействие на произведението на изкуството, от една страна, и природния аспект, от друга, комбинация, много често получена като „дар от съдбата“.

Философията, обратно, търси пълното съвпадане на обект и субект, дори ако това означава временно да се откаже от разсъдъчността и създаването на теория, каквато по определение трябва да е нейният резултат. В най-добрия случай потапянето в природата създава „*неопределени зачатъци на теория*“¹⁶ въз основа на така добре описаните от Кант „флуидни“ *естетически идеи* и техният „сладостен низ“ в пълен покой. Търсенето на Locus amoenus обаче не се отказва от *истината*, най-вече от истината за *телесността* на разума, доколкото по известното определение на Лайбниц „в ума няма нищо, което преди това да

¹⁴ Шилер, Ф. *Естетика*. – София: Наука и изкуство, 1981, с. 406.

¹⁵ Върху градинския календар за 1795 година. – *Ibid.*, с. 443.

¹⁶ Вж. Валерй, П. *Човекът и раковината*. – София: Народна култура, 1988, с. 156–157.

не е било в сетивата – освен самият ум“. Абстрахираният „сам/самият ум“ си запазва абстракциите, но на Locus amoenus съвпада с всички сетива и се усилва, сам заприличва на тяло с едно свръхсетиво. Подобна картина на „усамотение“ и „благодатно общение с природата“ се открива при един от най-известните философи на природата¹⁷, Хенри Дейвид Торо: „Вечерта е тъй прелестна, че цялото тяло се обръща на сетиво и пие наслада с всичките си пори. Вървя из Природата с някаква непривична свобода – част съм от нея“¹⁸. Непривичната свобода ни дава света като образ, защото е „необходимо този Свят да е образ на нещо“ („Тимей“ 29b) и на този образ да подражаваме. Така възникналото общо сетиво (шесто чувство) е всъщност усетът за Красиво, чийто първоизточник и образец е природата: според Шафтсбъри, Хътчесън и изобщо преобладаващата философия на XVIII в. той не само прави достоверно човешкото съществуване, но е условие за всяко познание. И понеже природата е неизбродима, у човека също остава чувство за неопределима тайна, за нещо недоловимо, *je-ne-sais-quoi*, както го нарича Монтезкьо. В тайната определено се съдържа приятният ефект на изненадата, чар, какъвто има и в природните гледки, и в начина, по който се отнасяме към тях, защото предварително не можем да знаем как изглежда приятното място, какво ни очаква след завоя на горската пътека или когато прехвърлим планинския връх¹⁹. Тогава философът предвкусва удоволствието от неочакваното, от все още неразкритите картини, предполага дълбочината на неявното, която е само загатната с „повърхностни характеристики“. Нещо повече – повърхностните характеристики, каквито могат да са ромонът на извора, гледката на поляната, покрита с диви цветя, изящните извивки на морските раковини, звукът от песента на птиците, се превръщат в знаци²⁰, с по-

¹⁷ За другия, традиционно посочван философ на природата Жан-Жак Русо вж. повече в главата „Итерлюдия: примерът на една изтънчена душа (Русо)“ в моята книга *Елена и философите. Ескизи към една философия на нежността* – I. София, 2013.

¹⁸ Торо, Х. Д. *Уолдън, или Живот в гората*. – София: Хермес, 2016, с. 151 – 154.

¹⁹ „Признаваме на гората нейната убягваща, винаги отсъстваща, винаги скрита природа – набор от възможности“: Ортега и Гасет, *Потоци и авлиги*.

²⁰ Пътят, който отвежда до Locus amoenus, е отделна и също интересна философия, която въвежда редица образи като знаци на прехождането, преодоляването и, най-общо, условието за напредване. Така диалогът на Платон Федър започва с описанието на лекия път извън града, а приятната разходка е по настроение успоредна на темите, по които се разговаря. На мястото, където философите ще седнат, с бистри води, „лек полъх и трева“, играят деца, тоест това е място на невинност и начало

мощта на които природният философ сякаш повтаря отнемането на материята, отдалечаващото абстрахиране на мисълта в чисти образи,

(Федър 227b – 229c). Гледките по пътя предразполагат, както пише Шилер в 15-о писмо от *Естетическото възпитание на човека*, „една свежа гледка възнаграждава усилиято по пътя“. Известно е още есето на Хайдегер *Път в полето*: пътят тръгва от градинска врата, напуска града и свива в гората; пътят помага за разплитане на загадките, когато не се вижда изход, лек наклон прозира през ширината на пустото поле. Мисленето следва тези стъпки... Пътят остава толкова близък на мислителя, колкото и крачките на селянина, тръгнал сутрин рано на коситба. Дъб наред слънчева поляна разбужда спомена за детските игри – бленуването, булото, „нежно метнато над всички неща“; „това е царство, където се губят всички брегове. Самият дъб шепне, че единствено в такъв растеж се крепи всичко, което е трайно и дава плод, и че да растеш значи да ти се открие небесния простор, но и да си вкоренен в земната твърд. „Това, което е същностно около пътя, пътят го *единява* в себе си“. Тоест, преди отъждествяването пътят *до* мястото трябва да постигне единение. Такава е „мъдрата ведрина“ на пътя и разбирането за „неизчерпаемата сила на простото“.

Не е случаен и знакът на *дървото* по пътя – стар символ на човека и центъра в неговия свят. Дървото е още необходимата точка в прекъсването на безкрая. В самата хубава гледка, пише Монтен, трябва да има преграда, та „потресената душа да се залови за нещо“. Но душата се залавя за множество осезаеми предмети и постоянно се колебае в желанието да види отделното (отделните дървета) или цялото (гората, където отделното остава неразлично). Тук гората и дърветата са образи на простото единно и сложното многообразно, доколкото никое дърво не е еднакво с друго. Наблюдението на дървото носи особено знание и усещане за „едно“. В „Аз и Ти“ Мартин Бубер пише: „Аз наблюдавам едно дърво. Мога да го възприема като картина: един непокатим пилон под напора на светлината... Мога да добия усет за него като за движение – пулсираща нервност на яка и устремена нагоре сърцевина, смукане на корените, дишане на листата, безкрайно взаимодействие със земята и небето – и сам неясният растеж... всичко, което спада към дървото, тук е *наедно*“.

Много интересни – и показателни – са още *метаморфозите по пътя*, така както ги разбираме от Овидий – същността остава същата при новата форма. Може би заради всичко „наедно“ философът би искал да се превърне в камък, поток, цвете, животно, но най-вече в дърво. Такова е описанието в „Диалог за дървото“ на Пол Валери. Излегнат под сянката на бук, Лукреций (неслучайно името е същото като на автора на античната поема „За природата на нещата“) е „зареял поглед в златото на въздуха, изтъкан от листа“. „Искам да зная, казва той, само щастливите мигове и затова душата ми днес се превръща в дърво. Вчера съм я чувствал извор“. А утре? Значи той целият е изтъкан от метаморфози. Така или иначе, *някои* предмети с уникална форма, като кристала, цветето, раковината се открояват сред обичайното безредие и благодарение на тях духът сравнява поетично, „смътно предугажда“. Наблюдаващият философ сякаш за пръв път вижда и „преразглежда познанието от самото му начало“. Това поражда множество мисли и нито една от тях не е завършена (Пол Валери, *Човекът и раковината*).

чисти *форми*, готови да се превърнат в универсални символи. „Без да има нужда да разсъждавам, пише Ортега и Гасет, веднага щом *ги* чуя (звучите, ромона), ги обгръщам с мисълта си в *акт на интерпретация и ги отправям далеч от себе си*, чувам ги като далечни“. Но звукът не е далечен, аз го правя далечен – по силата на връзки, които моето съзнание поставя между едни и други усещания²¹.

По силата на връзките в акта на интерпретация или критическата способност, както определя Кант в своята „Аналитика на възвишеното“, човекът схваща *красивото* по аналогия с природните форми, най-вече малкото и оформеното, например малката цъфнала поляна, докато голямото, или „идеята за *възвишено*“, изисква височини, дълбини и природно величие. Така „всички нагледни, които се поставят под априорни понятия, са значи или *схеми*, или *символи*; първите съдържат преки, вторите – косвени изображения а понятието“. Символичният начин, който репродуцира според закона за асоциацията на способността за въображение, не се противопоставя на интуитивния начин на представяне, бидейки всъщност негов вид²².

Ницше също, както мнозина преди него, определя как „нагледът“ се пресъздава в картина, но го интересува *Кои местности създават трайна радост*: „Тази местност има достатъчно внушителни елементи, за да се пресъздаде в картина, обаче не мога да намеря формулата за тях, като цялост тя ми остава неуловима. Забелязвам, че всички пейзажи, които трайно ми се нравят, въпреки цялото им многообразие, имат проста геометрическа линейна схема. Без подобен *математически субстрат* никоя местност не се превръща в източник на художествена отрада. Това правило ще позволи може би параболичното му приложение върху човека“²³. С геометризма в основата на красивото Ницше просто повтаря математическите пристрастия на питагорейците, Платон и Аристотел, но е интересно, че на друго място в „Човешко, твърде човешко“ е далеч по-искрен и дълбок, когато пише за *Двойствеността на природата*. В природата има кътчета – със сигурност не геометрични, – където „с приятен ужас ние отново откриваме себе си: това е най-красивата двойственост. Колко щастлив трябва да се чувства човек в слънчевия октомврийски ден, със сменящи се пориви

²¹ Ортега и Гасет, *Потоци и авлиги*, с. 38 – 39.

²² Кант, *Критика на способността за съждение*, с. 125 – 143; 248 – 249.

²³ Ницше, Ф. *Човешко, твърде човешко. Книга за свободните духове*. Том II. – София: Хр. Ботев, 1993, с. 183.

на вятъра, на хълмисто плато, изпъстрено с езера, „където сякаш е родината на всички сребърни краски на природата“. Такъв човек си казва:

„Сигурно има много по-величави и красиви страни на природата, ала *тази* тук ми е съкровено скъпа и близка, с нея ме свързва кръвно родство, да, дори и нещо повече“. Мястото на философа *може* да е често неговото родно място, не само далечната *Аркадия*, която още от времето на Вергилий и Хораций се свързва с идиличната отдалеченост, красивият рай някъде там на земята, където мирно и безметежно живеят идеални хора – и където най-често се отбива поетът, за да уседне с рими във въображението си²⁴. Всеки творец, който повтаря „*Et in Arcadia ego*“, засвидетелства своята способност и едно върхово екзистенциално преживяване, което не допуска той да е живял и творил напразно. Ницше много картинно описва своето виждане в картината на Пусен със същото заглавие *Et in Arcadia ego* – с нейната красота, вдъхваща „молитвено благоговение“ и откровение. Наблюдателят е поразен от това, че „отделни люде са могли и да *живеят* така, така те са се *чувствали* неотменна част от света, а светът е бил неотменно в тях. Откривателят на героично-идиличния начин на мислене е Епикур“²⁵.

Няма да е пресилено, ако чуем отгласа на тези три тълкувания у Ницше в описанието на *Поляната на галеоните* в края на детската – и недетска – книжка „Мечо Пух“. Поляната е реално място, някъде в Източен Съсекс. Мястото е още вълшебно, покрито с трева, „тиха, гладка и зелена“. То е също кръг, тоест има „математически субстрат“ и е обградено от дървета, които никой не може да преброи, не може да изчерпи като форма. Освен това то е *родното*, *близко* място на героите, които трябва хем да се разделят, хем да останат завинаги приятели. През гората те продължават „да вървят и да си мислят за Това и Онова и лека-полека стигнаха до едно вълшебно място най-най-горе в Гората, наречено Поляната на галеоните – то представляваше шейсет и нещо дървета, наредени в кръг. Кристофър Робин знаеше, че е вълшебно, защото никой никога не бе успял да преброи дали дърветата са шейсет и три или шейсет и четири – дори ако вържеш връвчица около всяко преброено дърво. И тъй като беше вълшебно място, земята тук беше

²⁴ Раят, Островът на блажените, изобщо всички идеални места в тукашния или отвъдния живот имат много дълга културна история на *у-топии* или *ев-топии*, тоест не-места или щастливи места. Вж. повече в: Еко, У. *История на легендарните земи и места*. – София: Изток-Запад, 2015.

²⁵ Ницше, *Човешко, твърде човешко*, с. 269; 258 – 259.

покрита не с бодливи храсти, шубраци и пирен, както другаде в Гората, а с гъста трева – тиха, гладка и зелена. Тук беше единственото място в Гората, където можеше безгрижно да седнеш, без веднага отново да скочиш на крака и да си потърсиш друго място за сядане. Докато седяха там, те виждаха целия свят, разпрострян чак до небето, и всичко на света беше с тях на Поляната на галеоните²⁶. Красивата приказка за детството, доброто и приятелството завършва също както интелектуалната приказка на Ницше за това, че са живели хора, които са се чувствали неотменна част от света, а светът е бил неотменно в тях.

Философското характеризирание на *Locus amoenus* обаче е свързано не само с пространството – идеалното място, но и с времето, а тъкмо *времето* няма как адекватно да обясним с философията на Епикур, която ще ни говори единствено за безметежност. Постигането на пълнота и разбиране за преживявана тъждественост е възможно единствено ако се привлече Платоновото понятие „изведнъж“ (*Echairnēs*), така както е изложено в диалога „Парменид“. Кратко казано, това е извънвременият миг, който внася вечността Айон в прекъснатия ход на обичайното време, Хронос. В този миг съвпада всичко, той, както го определя Камю в *L'Envers et l'Endroit*, е екзистенциално надвиснал във вечността, причастен на „течащото време“ и на спряното „сега“, всеобхватен за Единното битие, неделим, неизмерим – и прекрасен („Парменид“ 152a – 152c). С по-обичайни наблюдения мигът е онзи, който спира дъха или който дава внезапно просветление на върха на познавателния процес – така образно го описва Платон в *Седмо писмо*. Този миг, по определението на Лайбниц, развито от Бергсон и други, е сърцевината на *Интуитивното познание на съвършенството* – *Cognitio intuitiva perfectionis*. Достигайки *Locus amoenus* философията познава *съвършенството* – за миг, когато лутането е престанало, човек се е съсредоточил в себе си, блести единствено непроменимата същност и всяко време, включително времето на търсенето е спряло. Но доколкото търсенето постоянно се подновява и отново се явява раздвоената действителност, то философията няма друг начин да се доближава до тъждественото, освен като трансцендира раздвоеното едно-срещу-друго в *едно-и-друго* – вместо да изпитва носталгия по „едно и същото“. За това е необходимо на *Locus amoenus* философът само да привнесе своето тяло, да не отдели „окото и духа“, да се довери на „нерефлексивните синтези, които са отпреди

²⁶ Милн, А. А. *Мечо Пух*. – София: Труд, 2006, с. 275.

всяка теза“ и да продължава да очаква и да създава по пътя си миговете „изведнъж“, като докосва, прегръща света. Понеже докосването на нещата, или чувствителността, както настоява феноменологията, ни дава вече „не представа за света, а самия свят“²⁷. Кой може да обича мъдростта, ако не обича света? На това място *органичната* философия постига очевидните истини, които се усещат и които според Паскал са „истините на сърцето“. Но остава валидно и прекрасното изискване на Платон – философът да е с „нежна кожа“. Ако е поет по душа, значи в Аркадия ще срещне и поетите по призвание.

БИБЛИОГРАФИЯ

Валери, П. *Реч за Естетиката и други есета* [Valéry, P. *Rech za estetikata i drugi eseta*]. – София: НБУ, 2011.

Валери, П. *Човекът и раковината* [Valéry, P. *L'Homme et la coquille*]. – София: Народна култура, 1988.

Гадамер, Х.-Г. *Истина и метод. Основни черти на една философска херменевтика* [Gadamer, H.-G. *Wahrheit und Methode*]. – Плевен: ЕА, 1997.

Денкова, Л. *Елена и философите. Ескизи към една философия на нежността* [Denkova, L. *Elena i filosofite. Eskizi kam edna filosofiya na nezhnostta*]. – I. София: НБУ, 2013.

Еко, У. *История на легендарните земи и места* [Eco, U. *Istoriya na legendarnite zemi i mesta*]. – София: Изток-Запад, 2015.

Кант, И. *Избрани произведения 1755 – 1770* [Kant, I. *Izbrani proizvedeniya*]. – София: УИ Св. Кл. Охридски, 1998.

Кант, И. *Критика на способността за съждение* [Kant, I. *Kritik der Urteilskraft*]. – София: БАН, 1980.

Мерло-Понти, М. *Философът и неговата сянка* [Merleau-Ponty, M. *Le Philosophe et son ombre*]. – София: Критика и хуманизъм, 1996.

Милн, А. А. *Мечо Пух* [Milne, A. *Winnie-the-Pooh*]. – София: Труд, 2006.

Ницше, Ф. *Човешко, твърде човешко. Книга за свободните духове*. Том II. [Nietzsche, F. *Menschliches, Allzumenschliches – Ein Buch für freie Geister*]. – София: Хр. Ботев, 1993.

Ортега и Гасет, Х. *Естетически есета* [Ortega y Gasset, J. *Esteticheski eseta*]. – София: Наука и изкуство, 1984.

²⁷ Мерло-Понти, Морис (1996). *Философът и неговата сянка*. – София: Критика и хуманизъм, с. 14. „Окоето и духът“ е заглавие на друг важен текст на Мерло-Понти, включен в посочената антология.

Ортега и Гасет, Х. *Размишления върху Дон Кихот* [Ortega y Gasset, J. *Meditaciones del Quijote*]. – София: Прозорец, 2003.

Платон. *Диалози 2*. [Plátōn, *Dialozi* 2, 4]. – София: Наука и изкуство, 1982, 1990.

Платон. *Седмо писмо* [Plátōn, *Sedmo pismo*]. – София: Сп. Критика и хуманизъм, 13, №1, 2002.

Торо, Х. Д. *Уолдън, или Живот в гората* [Thoreau, H. D. *Walden or Life in the woods*]. – София: Хермес, 2016.

Хайдегер, М. *Същности* [Martin Heidegger, *Sashtnosti*]. – София: Гал-Ико, 1993.

Шилер, Ф. *Естетика* [Friedrich von Schiller, *Estetika*]. – София: Наука и изкуство, 1981.

Leibniz, *Discours de Métaphysique*. – Paris: Pocket, 1993.

Milne, A. A. *Winnie the Pooh*. – Toronto: McClelland & Stewart Publishers, 1931.

Williams, John Tyerman. *Pooh and the Philosophers: In Which It Is Shown That All of Western Philosophy Is Merely a Preamble to Winnie-The-Pooh*. – Dutton Books, 1996.

Lidia Denkova, Prof. PhD
New Bulgarian University
ORCID ID 0009-0000-4730-0543
e-mail: ldenkova@nbu.bg

ЖИВАТА ГРАДИНА В СБОРНИКА
„EPISTULAE METRICAЕ“
НА ФРАНЧЕСКО ПЕТРАРКА

Елия Маринова

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

THE LIVING GARDEN
IN “EPISTULAE METRICAЕ”
OF FRANCESCO PETRARCA

Elia Marinova

Sofia University “St. Kliment Ohridski”, Bulgaria

Резюме. Сборникът „Писма в стихове“ на Франческо Петрарка е запечатал цяла галерия от природни кътове, между които се откроява имението на поета в долината Воклюз. Мястото, което поетът нарича свой „отвъдалнийски Хеликон“, предназначено за общуване с високообразовани приятели, споделящи общ интерес към античните автори, не е просто хуманистична проекция на *locus amoenus*. Имението във Воклюз се разкрива като пространство, което никога не може да бъде култивирано напълно – нито във физическото му отвоюване от течението на р. Сорг, нито в опита да бъде запечатано в стих. Живата градина на Петрарка многократно претърпява метаморфози – от идеализирания *locus amoenus* до неподвластния на контрол *locus horridus*, като отговаря с взаимност или с враждебност на своя единствен обитател, материализирайки в отделни елементи на ландшафта спомените, страховете и желанията на поета.

Ключови думи: метаморфози на пространството, природата като преживяване и реторичен аргумент

Abstract. Petrarch's epistolary collection “Epistulae metricae” embedded a gallery of natural places, the poet's estate in Vaucluse being the most important among them. The piece of land, which Petrarch called his „transalpine Helicon“, although meant to be a place of communion with learned friends discussing the ancient texts, represents something more complex than a humanistic projection of *locus amoenus*.

The living garden in Vaucluse reveals itself as a space that can never be entirely cultivated – neither through the struggle against the flooding Sorgue, nor through the poet's attempt to capture its true face in verse epistles. The nature of the place changes all the time between *locus amoenus* and *locus horridus*, frightening or answering with

compassion to its lonely inhabitant, while putting on display in the different elements of the landscape the author's memories, fears and desires.

Keywords: *Metamorphosis of Space, the Nature as an Experience and as a Rhetorical Argument*

Природата и осмислянето на нейното въздействие върху твореца присъстват често като тема в кореспонденцията на Франческо Петрарка, преди всичко в завършените през 1363 г. латински писма в дактиличен хекзаметър, *Epistulae metricae*. Вечно на път и „навсякъде чужденец“¹, поетът е запечатал в този епистоларен сборник една удивителна с разнообразието си галерия от природни кътове като своеобразни хранилища на спомена – околностите на Парма, Падуа и Неапол, имението в Селвапаяна, където се е надявал да завърши дългоочаквания от съвременниците епос „Африка“, страховития проход Passo di Resia, където река Адидже образува дълбока долина. Забележително е, че макар да използва наследения античен репертоар от класическа топка и лексикални конструкции, Петрарка не се повтаря нито веднъж при описанието на тези природни забележителности в метричните писма; нещо повече, при следваща среща със странстващия поет природата им се проявява по нов и неочакван начин, така че поставя под въпрос самата представа за *genius loci* – хармоничното или злотворно влияние на мястото върху твореца – като константа. Някои от писмата съдържат експлицитно внушението, че във всеки конкретен момент поетът оформя и променя на свой ред гения на мястото, оставяйки върху неговата природа отпечатъка на наскоро прочетените книги и пропътуваните в дипломатически мисии пътища, както и на натрупания интелектуален и емоционален опит, който включва общуването с най-интересните духовни и светски фигури на XIV век и загубата на повечето близки приятели в първите две вълни на чумата.

Воклюз като литературен топос в „Песенник“ и в „Писма в стих“

Между всички изобразени в сборника места се откроява малкото имение в долината Воклюз в Прованс – най-ценният дар, който Петрарка получава от своя меценат, кардинал Джовани Колона. Просторната

¹ Известното определение, което Петрарка дава на житейската си съдба в *Ep. metr.* III, 19, 16, гласи „никъде не съм местен, навсякъде съм чужденец“ (*incola seu nusquam, sic sum peregrinus ubique*).

градина към имението се намира в непосредствена близост до прочутия извор на река Сорг, избликващ от подземните пещери в основата на висока скална стена, която прегражда долината. В края на зимата, когато нивото на изворните води се покачва, изворът остава потопен дълбоко под повърхността на реката, а разливите на Сорг правят невъзможен достъпа до Затворената долина (или *Vallis clausa*, както е известна още през Античността). Изборът на това сурово и недостъпно място като реално местообитание и като *locus aptissimus*, подходящ в най-висока степен да въплъти светоусещането на поета, не е случаен. Макар да включва някои от традиционните характеристики на *locus amoenus* – остров от зеленина, заобиколен от гори и високи хълмове и пресичан от чистите води на поток, литературният конструкт Воклюз в метричните писма е стилизиран до нещо отвъд познатите контури на „приятно място“ или на светилище на Музите и поезията; според находчивата игра на думи, която К. Ененкел използва в едно свое изследване за Воклюз като осветено място на поетическа инициация². Затворената долина в метричните писма е не просто *locus sacer*, но и *locus liber*, т.е. място, чието уединение означава относителна свобода от задълженията на Петрарка в папската резиденция в Авиньон и утвърждаване на личния му избор на начин на живот.

Имението, в което поетът прекарва голяма част от свободното си време между 1326 и 1353 г., е известно преди всичко като рождено място на *Canzoniere* („Песенник“ превежда по-точно заглавието, тъй като не всички 366 стихотворения са сонети), сборника поезия на простонароден италиански, за който с основание се твърди, че поставя Fontaine-de-Vaucluse на литературната карта. Гравюрите в многобройните издания на „Песенник“ между XVI и XVIII век неизменно изобразяват руините от малкия дом на „мосю Петрарка“ и „мадам Лаура“ и извисяващия се над тях замък на епископ Филип дьо Кабасол, а силуетът на околните върхове се стилизира като двувърх Парнас³; до ден днешен литературните туристи вървят по стъпките на Петрарка

² К. Enenkel, *Sacra solitudo. Petrarch's Authorship and the locus sacer*. – In: *Petrarch and Boccaccio: The Unity of Knowledge in the Pre-Modern World*. I. Candido (ed.). – Berlin: De Gruyter, 2018, 52 – 64, p. 57.

³ Историята на иконографския клон в рецепцията на сонетите и писмата на Петрарка е разгледана детайлно в студиите на Arqués, R. *Per umbram fons ruit. Petrarca in Eliconia. Paesaggio e Umanesimo*. – *Quaderns d' Italia*, 2006, XI, 245 – 272 и Stella, F. *La grammatica dello spazio nel Petrarca latino: le Epistole e i loro intertesti medievali*. – *Quaderns d' Italia*, 2006, XI, p. 273 – 289.

в Затворената долина и с *Canzoniere* в ръка търсят следи от историята на може би най-известната в европейската литература невъзможна любов, водени от изпълващото целия сборник внушение, че едно не-профанно място може да послужи като мост към други времеви нива. За читателите на *Canzoniere* Петрарка е създателят на Воклюз, така че е невъзможно да възприемем днес този кът в обляната от слънце Прованс без отпечатъка на меланхолия, наложен върху него в сонетите.

Парадоксът е в това, че от италианската лирика на Петрарка, в която природният фон е пестеливо щрихиран, не можем да научим почти нищо за реалната топография на долината. От друга страна, *Epistulae metricae*, голяма част от които са написани и десетилетия по-късно редактирани във Воклюз, дават различна и много по-пълна идея за това какво са означавали това място и неговата особена природа за поета. Преди всичко, симптоматичен е фактът, че темата за Лаура *in vita e in morte* присъства само в две от общо 66 писма (1.6 и 1.8); Воклюз в „Писма в стих“ не е пространство на паметта, споделяно с един-единствен човек, а пространствен и литературен топос, който служи за изграждането на *цялостен* автопортрет на автора; с други думи, градината в *Epistulae metricae* разказва една съвсем различна история на живота на Петрарка, запечатала други събития и състояния на духа. Детайлните описания на градината и на заобикалящата я среда са предназначени за многобройни и различаващи се по социалния си статус адресати; някои от тях са високопоставени лица в папската Курия и в двора на крал Робер д'Анжу, други са близки приятели на Петрарка от годините на следване в Монпелие и Болоня; прекият му съсед и сеньор на Воклюз, епископ Филип дьо Кабасол или веронският юрист Гулиелмо да Пастренго, който помага на поета да построи дига на брега на Сорг, познават градината на Петрарка като физическо пространство, но повечето адресати на писмата никога не са стъпвали в долината. Оттук и природата на Воклюз се описва във всяко писмо по различен начин, доколкото епистолярният топос *imago praesentiae* неизбежно създава строго индивидуална връзка на съпреживяване между адресата, автора и средата, в която е написано писмото. Репрезентацията на градината като мизансцен на творческия акт, като фон на съзерцателно размишление, разходки и беседи с приятели или просто като физическа среда, която изисква всекидневни грижи, отразява спецификата на отношенията между автора и адресата, но това не изчерпва нейната функция. Ако в *Canzoniere* ландшафтът на Воклюз е овъншностено

отражение на авторовите преживявания, ландшафт рамка, възникнал едновременно с образа, който е предназначен да обгърне, или дори директно създаден от Амур и Лаура, които задават законите на това пространство и „без жал, с изкусност непозната“⁴ втъкават в него автора – в лаврово дърво, в ручей или камък, – то в *Epistulae metricae* природата на Воклюз безспорно притежава определена автономност, която излиза извън клишето „проекция на душевното състояние на автора“.

Откъде произтичат тези разлики във функцията на природния фон в сонетите и в метричните писма? Макар образи, идеи и повтаряща се топка да прекосяват свободно границите между жанровете, конвенциите на епистоларната поезия задават *a priori* друг набор от теми и предполагат друга оптика в описанието и възприятието на природата. Ако корените на *Canzoniere* са в провансалската лирика и в *dolce stil nuovo*, то формалните образци на латинските писма в стих са изцяло антични. Латинското писмо в стих (дактиличен хекзаметър или елегически дистихон) просъществува през цялото Средновековие, но независимо от факта, че корпусът *Monumenta Germaniae Historica* съдържа стотици версифицирани латински писма, Овидиевите „Писма на героини“ са предмет на неуморна имитация, а многобройните *artes dictaminis* на XII и XIII век съдържат и предписания как да се напише елегантно писмо в метрична форма, „Писма в стих“ на Петрарка очевидно представляват коренно различен феномен. Това, което ги прави различни и същевременно ги сродява с големите сборки прозаични писма на Петрарка, е внимателно премисленото конструиране на епистоларния сборник като фикционален автобиографичен наратив, в който всички теми – приятелството, пиететът към античните автори, поетическото посвещение и природата – добавят щрих към автопортрета на автора.

Най-важният формален и съдържателен модел на *Epistulae metricae* са двете книги „Писма“ на Хораций. Известно сходство се открива в житейската ситуация на двамата поети – дареното от Меценат сабинско имение е ценно за Хораций, така както градината, постоянно отвоювана от течението на буйната Сорг, е скъпа на Петрарка не само като култивирано със собствения му труд пространство

⁴ 18 канцона, стих 38. Българският превод на *Canzoniere* навсякъде е цитиран по Петрарка, Ф. Лавър: *Избрани стихотворения*. Прев. Ст. Петров. – София: Народна култура, 1985.

(Петрарка е страстен градинар), но и като утвърждаване на личната му свобода. При Хораций обаче изповедно-индивидуално-интимното никога не е изнесено на показ, макар етическата рефлексия в „Писма“ да е съпътствана от известен автобиографизъм; той не стилизира сабинското си имение като място, обитавано и осветено от присъствието на поет, а като притежание, което маркира ясно социалния му статус и му позволява да води начина на живот, който ценя. Тъкмо обратното при Петрарка – той изцяло естетизира Воклюз като място, обитавано от поет, експлоатирайки серия от разпознаваеми кодове на поетическата инициация като извор, лаврови дръвчета, долина, изолирана от околния свят и обитавана единствено от поета и хиляди птици, които той разпознава безпогрешно. Ландшафтът на поетическото посвещение, следователно, легитимира Петрарка като латински поет, и то като *poeta laureatus*; тази легитимация го спасява и от враждебната към творца среда, когато Воклюз се трансформира в *locus horridus* (съвсем в духа на Хораций, който обича да разказва историята как Фавън спасил крехките рамена на поета от едно падащо дърво). Но ако избраният жанр предполага придържането към класическата екфраза и към устойчив набор от конвенции, наследен от античната поезия, то въпросът, който възниква, е къде минава границата между непосредствено и опосредствено възприятие на природата в *Epistulae metricae*, можем ли да говорим в латинската поезия на Петрарка за „модерно“, строго индивидуално преживяване на природата или за използването ѝ като реторичен аргумент; и ако Петрарка игнорира средновековната традиция на „коруптния“ латински, то значи ли това, че вижда природата на Воклюз изцяло през прочитаните на големите антични пейзажисти – Хораций, Овидий, Стаций?

Мястото като препоръчител на автора

Отговорът на тези въпроси по необходимост трябва да тръгне от античната класификация на епистоларните видове, в която значително място заема препоръчителното писмо. Този тривиален и всекидневно използван вид писмо контаминира най-късно в кореспонденцията на Плиний Млади с екфразата, благодарение на рафинираната представа, че къс природа, култивиран и одухотворен от своя притежател, може да бъде красноречива реклама и препоръка на неговите качества. Петрарка, разбира се, е далеч от мисълта, че наистина притежава градината

във Воклюз, винаги смирено признаващ поражението си в борбата с речните нимфи на Сорг, които негодуват срещу натрапените им пришълки – Музите. В замяна на това обаче той често прибегва до идеята за откритото природно пространство, което препоръчва своя обитател чрез паметта, която носи в себе си за символни събития и личности от миналото. Този тип писма в *Epistulae metricae* са адресирани до високопоставени личности, най-влиятелните съвременници на поета, и очевидно имат репрезентативна функция, тъй като са написани под формата на покана за посещение във Воклюз към високопоставената персона или към неин приближен, който би препоръчал поета. В тях Петрарка изключително внимателно подбира елементи на ландшафта, които да създадат на Воклюз образа на място за медитация и извисяване над преходните житейски блага, а понякога изоставя ролята на директен панегирист на мястото, такова каквото е в настоящето, и поверява на медиума на спомена, предаден от по-старите поколения, разкриването на истинската му стойност. Такова е писмото до висшия прелат Диониджи да Борго Сан Сеполкро (1, 4), когото Петрарка многократно и без успех кани да го посети с примамливи описания на природните красоти на Воклюз, и осъзнавайки, че това не е достатъчно, „връща лентата“ двадесет години назад, към 1320 г., когато според разказа на местните кралят на Неапол, Робер д'Анжу, посетил заедно със съпругата си и с целия си двор тези места. Писмото започва с типичния за класическата екфраза каталог на „достойнствата“ на мястото, наситен с естественонаучни препратки и митологични алюзии, които трябва да покажат ерудицията на автора и на неговия адресат. В това скучновато встъпление природата приема ролята на реторичен аргумент с универсална приложимост; но миг по-късно Петрарка пренася адресата си – чрез паметта, която мястото пази – в центъра на сцена, която осветява източника на непреходната красота на Воклюз. От особено интерес за нас е как става това превключване към друго времево ниво: близо до извора на Сорг, сочи Петрарка, се извисява гигантска тополя, която покрива със сянката си реката и брега. Точно тук, според разказа на местните селяни, се разположил някога за почивка дворът на краля (1.4.148–150). Възприятието на мястото е пречупено през спомена за отминал миг; дървото на брега е ключът, който отваря удивително жива идилична картина: групички от дворцови дами, които потапят ръце в речните води и игриво пръскат околните, друга част от крал-

ската свита, която ловува в околностите или лови риба, и в контраст с тази жизнерадостна картина на наслада от всичко, което предлага *locus amoenus*, крал Робер, полегнал настрани от другите под сянката на дървото, замислено свел поглед надолу, търси причините за чудноватото природно явление, което кара водите на Сорг да избликват от подземните пещери и да се отдръпват отново и повежда безмълвен диалог със своята съдба (1.4.123 – 130):

*Flumina nulla quidem cursu leviores fluunt quam/ tempus abit vitae; superant
tamen illa per aevum/ de scatebris renovata suis, nos vita relinquens/ quo
fugit? Unde unquam posthac reditura fuisset,/ ni domitor mortis [...]
[...] minuisset pavorem
spemque resurgendi post funera nostra dedisset?*⁵

(Няма поток, който да тече с по-бърз бяг от времето на човешкия живот; но реките надвиват вечността, черпейки всеки път обновление от своите извори, а къде отива напускащият ни живот? Там, откъдето никога повече не би се завърнал, ако Победителят на смъртта [...] не беше премахнал страха ни и не беше ни дарил надежда за възкресение след нашата смърт)⁶.

Вмъкването на дълги естественонаучни екскурси в поезията се налага като литературна мода още в римската императорска епоха и преминава във високите форми на средновековния латински епос. В цитираните стихове обаче любопитството към природния феномен Сорг не е самоцелно; както подобава на просветения християнски владетел, съзерцанието на енигматичния извор на Сорг е поставено в строга етическо-религиозна рамка на размисъла за саможертвата на Христос, Победител на смъртта, и възможността за спасение и обновление на човека. Не е случайно, че пасажът силно напомня подобни квазидиалогични встъпления към античните и средновековни огледала на владетеля. Но горните редове са огледало и на самия автор, който представя, автопортретира и препоръчва себе си пред високия адресат чрез споделеното със самия крал Робер – през медиума на мястото –

⁵ Цитирането на латинския текст навсякъде е по изданието на Ото Шьонбергер (Schönberger, O. *Francesco Petrarca. Epistulae metricae. Briefe in Versen.* Hrsg., übersetzt und erläutert von O. und E. Schönberger. – Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2004.

⁶ Преводът на цитатите от *Epistulae metricae* навсякъде е на авторката (Е.М.).

съзерцателно-философско възприятие на природата и на нейните чудеса.

Градината на Петрарка в писма до приятели

Втората и най-голяма група писма, в които присъства природата на Воклюз, адресира кръга от по-близки по духовни интереси приятели на Петрарка. Между тях се открояват членовете на римската благородническа фамилия Колона – кардинал Джовани Колона, най-важният покровител и близък приятел на Петрарка (*Ep.* 1.10; 3.1; 3.4), Джакомо Колона, приятел на поета от студентските години в Болоня и впоследствие епископ на Ломбѐ (1.6), Лело ди Пиетро да Стефано, наричан от поета „Лелий“ като алюзия към Сципионовия кръг в републикански Рим (1.8), Франческо Нели, приор на църквата „Св. Апостоли“ във Флоренция (3.30) и Гулиелмо да Пастренго, който насочва Петрарка към откритието на знаменития веронски кодекс с писмата на Цицерон до Атик (3.3). Когато Петрарка пристъпва към редактирането и подредбата на *Epistulae metricae* през 1363 г., мнозина измежду тях вече не са между живите, отнесени от първите две вълни на Черната смърт. Именно тези писма звучат удивително модерно – природата в тях се отъждествява със свободното време и с творчеството, което Петрарка винаги свързва с природното пространство, никога с писалищния пулт, тъй като умът под открито небе се отваря като въображаем лист, „в ума“ може да се чете и да се пише⁷; хармоничното взаимодействие между автора и обкръжаващата го среда носи удоволствие и усещане за покой. Писмата до приятели обикновено имат фиктивната форма на покана за гостуване, или на дневник на деня, който протича в *sacra solitudo*, така че самата епистоларна ситуация налага стилизацията на авторовия автопортрет до образа на *amicus solivagus*, скитащия в самота обитател на светилището на Музите.

Но как изглежда градината, която адресатът трябва да види през очите на Петрарка? Не е изненада, че в описанията на имението е включена епидейктичната топка на *locus amoenus*, наследена от античния канон. Хуманистичната проекция на *locus amoenus*, от друга страна, представлява пространство, което не бива да е твърде привлекателно за очите; то не бива да изнежва и разсейва ума, а да го дисциплинира и

⁷ По думите на самия Петрарка „in animo legunt, iam etiam in animo scribunt“ (*De vita solitaria*, 1.7.9).

извисява. От това разбиране произтича подборът на елементите, с които Петрарка старателно аранжира мизансцена на творческия акт и на опосредстваната чрез писмото беседа с приятелите: уединение сред пръстена на околните върхове, живот под открито небе, пейзаж повече суров, отколкото идиличен, задължителна част от който са лавровите дървчета, специално донесени от Италия и засадени в градината на поета.

Към това се добавя и една особена техника на постепенно визуално възприятие на ландшафта „крачка по крачка“, която Петрарка често използва в писмата до приятели. Още през 80-те години на XX век, когато изследванията се насочват към мотивиката на „Лаура-ландшафтите“ в *Canzoniere*, за дефинирането на тази техника е въведен в обращение терминът „walking author“. Петрарка като пейзажист рядко работи с панорамен план; той изживява и описва околния свят винаги в движение, което естествено фокусира погледа и мисълта върху най-близките изникващи обекти – „Di pensier in pensier, di monte in monte“ по известната 129 канцона. Същото наблюдение е в сила за метричните писма, в които пейзажът на Затворената долина се разкрива винаги в обход, пласт след пласт, образ след образ, доколкото природата в писмата е и пространство на паметта и въображението. Най-добрата илюстрация на тази композиционна специфика е писмото до приятеля Гулиелмо да Пастренго (3.3), което представлява дневник на един пълен ден на Петрарка, прекаран в градината във Воклюз. Веронезът е между малцината, които са гостували в имението още в първите години след пристигането на Петрарка, и съпоставката между онези ранни дни, когато двамата влагат тежък физически труд в укрепването на градината с диги, но прекарват и много време в разходки и беседи за античните автори, и от друга страна, настоящето, в което Петрарка обхожда сам вече култивираното и защитено пространство, се превръща в естествена тема на писмото. Този път идеализираният пейзаж (28 – 39) изплува пред адресата не като топографско описание, а като динамично възприятие на мястото, пречупено през оживелия спомен за някогашния, споделен от двамата ден. Обхождащият градината Петрарка буквално върви по стъпките на онова свое предишно „аз“, а образът на Гулиелмо постоянно изниква пред погледа му, отразен в речния бряг, в засадените от двамата лаврови дървета, в зелените поляни, тъй като *самото място* – третият участник в някогашния (и припомnian сега) ден,

отвърща на търсеция поглед на поета, изправяйки пред него на всяка крачка мултиплицирания в заобикалящата среда образ на приятеля:

„Nunc tamen illius iuvat hic meminisse diei; / dum latices, dum prata
vagus dumque insita *miror* / arbuta, dum lauros alia regione petitas;
/ *obvia Guillelmi facies* truncisque vadisque / *inque oculis* tu solus eras“
(3.3.27–31).

(Тук и сега е приятно за онзи ден с теб да си спомням: / докато скитайки, *гледам* води и ливади, овошки, / лаври, които донесох от странство, в доволна почуда, / *все ме посреща ликът на Гуилелмо* – в стъблата дървесни, / в плиткия брод отразен – *все ти ми пред погледа беше*.)

За природата на тази оживяла градина, която сякаш има „очи и уши“, следва с поглед скитащия поет и изправя пред него въплътени в различни елементи на ландшафта най-съкровениите му желания, но и най-големите му страхове, К. Щирле създава удачния термин „blickbegabte Landschaft“⁸, т.е. ландшафт, който реагира емпатично на присъствието на лирическият герой и преминава през непрекъснати метаморфози. За съжаление, Щирле не включва в анализа си нито едно от метричните писма, а съпоставката им в рамките на сборника, както и с *Canzoniere* би дала насоки за това къде се появяват за пръв път определени „природни мотиви“ – в „Песенник“ или в „Писма в стих“, по които Петрарка работи едновременно. Проследяването на еволюцията на мотива за всевиждащата природа в двата сборника не е лесно и поради факта, че в различни ситуации той може да изпълнява противоположна функция и да маркира определено място като *locus amoenus*, но и като *locus horridus*. Опит за тълкуване на амбивалентната роля на природния фон при Петрарка е предложено за пръв път от Б. Кьониг, според когото важна част от диалектиката на лирическият свят на Петрарка е фактът, че „от същите елементи, с които е изградена една картина на враждебност и заплаха, може да бъде създадена и картина на блаженство“⁹. Този парадокс според Кьониг се обяснява с това,

⁸ Stierle, K. *Petrarchas Landschaften. Zur Geschichte ästhetischer Landschaftserfahrung*. – Krefeld: Scherpe, 1979, pp. 32, 39.

⁹ König, B. *Petrarcas Landschaften: Philologische Bemerkungen zu einer neuen Deutung*. – *Romanische Forschungen*, Bd. 92, H. 3, 1980, 251–282, p. 273, n. 66.

че всяка фраза, всеки стих в писмата, описващи природната среда и емоциите, които тя извиква, са актуализация и имитация на античен образец, а под повърхността на латинската поезия на Петрарка може да се открие истинска мозайка от литературни парафрази и отгласи от Хорациевите „Оди“ и „Писма“. Но ако Кьониг е прав и ако от античния репертоар на Августовата поезия Петрарка с еднаква лекота може да сглоби свят на блаженство или свят на безнадеждност, това поставя под въпрос не само новаторството, но и етоса, автентичността на емоционалното и естетическото възприятие на природата в латинската поезия на Петрарка. Ще вземем като основа цитираните по-горе стихове от писмо 3.3., за да проверим дали наистина Петрарка в латинските си хекзаметрични писма вижда природата изцяло през прочитаните на античните автори и през какви трансформации минава мотивът за природата като пространство на паметта и огледало на душевното състояние на наблюдателя.

Воклюз в „Писма в стих“ като locus horridus

Тъй като *locus horridus* сравнително рядко е предмет на екфразата в античната поезия (главно описания на подземното царство в епоса), в примера, който ще приведем, особено ясно се вижда как се осъществява преходът между опосредстваното от античния литературен модел и непосредственото изживяване на природата. Двойката *locus amoenus* – *locus horridus* се явява основа на една интратекстуална препратка в *Epistulae metricae* между коментираното по-горе писмо 3.3. и писмо 1.6, адресирано до младия Джакомо Колона и описващо бягството на поета от всепоглъщащия образ на Лаура, което завършва във Воклюз, в апология на любимите книги като извор на утеха срещу душевните терзания. Началните стихове – амалгама от полустихове и крилати фрази от „Писма“ на Хораций (*contenta est vita paratis [...] aurea egestas*), създават определено очакване у читателя чрез добре познатата тема за златната среда и доволството от скромния, сигурен живот, но обещаната недосегаемост за външни дразнителни и вътрешни терзания тутакси е опровергана от признанието, че Петрарка не може да постигне покой дори край извора на Музите. Смъртно изплашен от видението на Лаура, което се явява в дома му насън, поетът едва дочаква утринта и търси убежище в гората; но и там за негов ужас върху всеки познат кът изплава отново нейното лице (1.6.146 – 155):

Invenient vix verba fidem [...] per avia silvae, / dum solus reor esse magis, virgulta tremendam / ipsa repraesentant faciem, truncusque repostae / ilicis; et liquido visa est emergere fonte: / obviaque effulsit sub nubibus, aut per inane / aeris, aut duro spirans erumpere saxo / credita, suspensum tenuit formidine gressum.

(Едва ще повярваш на думите ми: [...] в непроходимата гора, докато мисля, че съм сам, самите храсти и стъблата на далечната дъбова горичка ми *показват вдъхващия трепет лик*, или го *виждам* да изплува от чистия извор, или *да сияе насреща ми* иззад облаците или от чистото небе; или вярвам, че излиза от твърдата скала, сякаш диша, и страхът възпира стъпките ми.)

Сходствата в структурата на двата откъса (Ер. 3.3. и Ер. 1.6) на лексикално и синтактично ниво са безспорни, но най-важното, което ги обединява, е мотивът за човешкия образ, запечатан в паметта на живата градина и прожектиран обратно от всяка повърхност. Но ако отразеният лик на приятеля Гулиелмо е щедър жест на мястото към поета, което му дарява още веднъж възможността да преживее хармонията и покоя на някогашния ден, то мултиплицирания в природната среда образ на Лаура има разрушително, почти халюцинаторно въздействие върху разсъдъка му. Така преносът на мотива създава напълно противоположен ефект и трансформира градината от *locus amoenus* в *locus horridus*. При все че и в двете латински писма откриваме сходни конструкции и общ лексикален кръг, заимствани от езика на Вергилий, Хораций и Овидий, самият мотив за природната среда, която „заема“ и така да се каже, ретранслира образи от паметта, няма античен прецедент, но за сметка на това се открива на много места в *Canzoniere*, например в 44 секстина, 34–35 „... аз изобразих сред долините, / където бях, лика й“, или в 63 сонет, 8–11 „Да бягам? Но лъчите дивни, [...] така са пръснати край мен в простора, / че никъде не мога да обърна взора, / без да ме срещне образът на страшен враг“. Преди всичко, съответствията между латинското писмо до Джакомо Колона и 72 канцона са толкова очевидни, че в случая можем да говорим за автопревод – от италиански на латински – и автореференция.

Canzona 72, 27 – 29:

Щом стигна рид или ела огромна,
присядам замечтан и в първия гранит
аз виждам мислено лика ѝ мил изваян.

Canzona 72, 40 – 43:

И неведнъж (речта би удивила)
в стебло на бук, в кристална изворна вода,

в крилато облаче, в трева зелена
я виждам аз така пленителна и мила.

Ep. metr. 1.6, 154:

*aut duro spirans erumpere saxo
credita [...]*

Ep. metr. 1.6, 147, 149 – 154:

*Invenient vix verba fidem [...]
truncusque repostae/ ilicis;*

*et liquido visa est emergere fonte:
obviaque effulsit sub nubibus, [...]
suspensum tenuit formidine gressum.*

Тъй като писмо 1.6 до Джакомо Колона се датира към 1341 г., т. е. предхожда хронологически писмото до Гулиелмо да Пастренго, то можем да възстановим приблизително пътя на мотива от „Песенник“, където се явява в различни вариации, до писмо 1.6., в което мотивът бива пренесен (или буквално преведен), доколкото гравитира около темата за Лаура, а оттам намира място в поетичните послания до най-близките адресати на Петрарка. При това неизбежната трансформация, повлияна от жанровите конвенции и от различния език, на който са написани „Песенник“ и „Писма в стих“, обхваща не само самия мотив (т. е. показаните образи, противоположните емоции и асоциации, които извикват), но и средата, в която той „се присажда“; изкушаваме се да кажем, че с отчуждаването на мотива от оригиналния му контекст, към субективацията на природата, каквато я откриваме в сонетите, метричните писма добавят и известен елемент на автономно присъствие на природната среда, която е третият – ням участник в епистоларния диалог. И макар Кьониг да е отчасти прав – Петрарка в латинската си поезия действително може да използва умишлено един и същ, унаследен и ограничен от традицията лексикален фонд, за да създаде както „негатива“, така и „позитива“ на една картина, това, което дава живот на градината в *Epistulae metricae*, не е изкусната имитация на езика на античните пейзажисти, а оригиналният синтез на опосредствано и непосредствено преживяване на природата, на унаследения реторически канон и на собствената чувствителност за природата и нейното противоречиво въздействие върху твореца.

BIBLIOGRAPHY

Петрарка, Франческо. *Лавър: Избрани стихотворения*. Прев. Ст. Петров [Petrarca, F. Lavar. Izbrani stihotvoreniya]. – София: Народна култура, 1985.

Arqués, R. Per umbram fons ruit. Petrarca in Elicona. Paesaggio e Umanesimo. – *Quaderns d' Italià*, 2006, XI, 245 – 272.

Enenkel, K. Sacra solitudo. Petrarch's Authorship and the locus sacer. – In: *Petrarch and Boccaccio: The Unity of Knowledge in the Pre- Modern World*. Candido, I. (ed.). – De Gruyter, 2018, 52 – 64.

König, B. Petrarca's Landschaften: Philologische Bemerkungen zu einer neuen Deutung. – *Romanische Forschungen*, Bd. 92, H. 3, 1980, 251 – 282.

Schönberger, O. *Francesco Petrarca. Epistulae metricae. Briefe in Versen*. Hrsg., übersetzt und erläutert von O. und E. Schönberger. – Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2004.

Stella, F. La grammatica dello spazio nel Petrarca latino: le Epistole e i loro intertesti medievali. – *Quaderns d' Italià*, 2006, XI, 273 – 289.

Stierle, K. *Petrarchas Landschaften. Zur Geschichte ästhetischer Landschaftserfahrung*. – Krefeld: Scherpe, 1979.

Elia Marinova, PhD, Prof. Assoc.

Sofia University „St. Kliment Ohridski“

ORCID ID: 0000-0001-5645-6363

Researcher ID: AAL-4524-2021

e-mail: elia.marinova@gmail.com

„ПРИРОДАТА ЖИВЕЕ В НАС И НИЕ В НЕЯ“: КОРЕНИ НА ХАЙКУ ЕСТЕТИКАТА

Людмила Балабанова

Технически университет
София

“NATURE LIVES IN US AND WE IN IT”: ROOTS OF HAIKU AESTHETICS

Ludmila Balabanova

Technical University of Sofia
Bulgaria

Резюме. За разлика от западния антропоцентризъм в далекоизточната мисъл преобладава един космоцентричен възглед за света, който преодолява субект-обектното разделение и разглежда човека като едно от многобройните проявления на Реалността. Този подход е определящ за отразяването на природата в изкуството на Далечния изток. Темата за връзката между природата и хайку естетиката има много аспекти. Това изследване се фокусира върху три от тях: значение на философските опори за формиране на възприемането на природата в далекоизточното изкуство – шинтоизъм и дзенбудизъм; връзка между естетическите категории в хайку и преживяването на природата; основните художествени инструменти на хайку и природата.

Ключови думи: природа, хайку, шинтоизъм, дзенбудизъм

Abstract. In contrast to Western anthropocentrism, a cosmocentric view of the world prevails in Far Eastern thought, which overcomes the subject-object division and considers man as one of the many manifestations of Reality. This approach is decisive for the reflection of nature in the art of the Far East. The theme of the relationship between nature and haiku aesthetics has many aspects. This study deals with three of them: importance of philosophical support for the perception of nature in Far Eastern art – Shintoism and Zen Buddhism; relationship between aesthetic categories in haiku and the experience of nature; the main artistic tools of haiku and nature.

Keywords: Nature, Haiku, Shintoism, Zen Buddhism

Думите, цитирани в заглавието, принадлежат на Дайдзест Судзуки (1870 – 1966), един от най-големите авторитети в областта на дзенбудизма, който в първата половина на XX век се опитва да представи далекоизточната философска мисъл пред Запада и който доголяма степен формира разбирането за дзен извън Япония. Връзката между човек и природа Судзуки обяснява така¹: „Според Дзен нашата природа е едно с обективната природа не в математически смисъл, а в смисъл, че природата живее в нас и ние в нея“.

Смята се, че Судзуки е успял да предаде най-точна информация за светоусещането на японците, защото е познавал добре западната култура и западния аналитично-концептуален подход. Безспорно той е бил запознат с толкова значимо културно движение, каквото е романтизмът и с романтическия призив „Назад към природата“. Разбира се, контекстите са различни, доколкото представителите на романтизма имат предвид бягство от цивилизацията. Но не се ли явяват именно двата контекста, в които се споменава природата, свидетелство за дълбокото различие във възприемането ѝ на Запад и в Далечния изток?

Доколкото съвременните изследователи могат да проникнат назад във времето, има твърдения, че първата представа за света е свързана преди всичко с анимизма, ако го приемем най-общо като вяра в одухотвореността на всичко съществуващо, защото има различия относно детайлите в разбирането за анимизма днес. Такава вяра изравнява човека с околния свят и води до приемането му като едно от проявленията на природата. Точно тази тенденция се развива в Далечния изток, издигната до една космоцентрична представа за реалността. Провъзгласяването на човека като „мярка за всички неща“ от Протагор (V век пр. Хр.) – идея, която противоречи на разпространения по неговото време възглед за света като обективна даденост – е един от първите кълнове, родили антропоцентризма в западната култура, който се развива, подпомогнат и от експерименталното и теоретичното изучаване на света. Именно от западния антропоцентризм, противопоставен на далекоизточния космоцентризм, започват дълбоките противоречия в двата мирогледа, защото антропоцентризмът ражда и субект-обектното разделение, което има главна роля в изследваната тема. Поради това разделение отношението към природата на Запад

¹ Suzuki, D. *Zen and Japanese Culture*. – Princeton: Princeton University Press, 1970 (цит. по Eleventh printing, for the Mythos series, 1993, p. 351)

търпи многобройни флуктуации и нюанси през годините, докато в далекоизточната мисъл то е преодоляно. Въпрос като „отношение към природата“ става безсмислен, когато имаме предвид Далечния изток; изглежда по-подходящо е да говорим за „преживяване на природата“, което може да се почувства, но не и да се обясни. То предполага прозрачност, която отрича всякакъв вид отношение между субект и обект, включително и любовта, разбирана в обичайния смисъл. И все пак, за да бъдем коректни, връзка с призова на романтиците „Назад към природата“ може да се намери, и то на две от трите нива на хайку естетиката – естетическите принципи на дзен и естетическите категории, разгледани по-нататък – и това не са единствените допирни точки между западната и далекоизточната естетика, особено ако имаме предвид естетическите възгледи на Шопенхауер и на някои по-късни философи.

Далекоизточните нагласи за възприемане на света са залегнали дълбоко в естетиката на хайку, определящи трите ѝ нива: естетическите принципи; естетическите категории; и художествените средства на жанра.

Настоящото изследване се фокусира върху следните въпроси: Значение на философските опори за формиране на възприемането на природата в далекоизточното изкуство – шинтоизъм и дзенбудизъм; Връзка между естетическите категории в хайку и преживяването на природата; Основните художествени инструменти на хайку и природата.

*Значение на философските опори за формиране
на възприемането на природата в далекоизточното
изкуство – шинтоизъм и дзенбудизъм*

При сложните процеси на моделиране на японския светоглед е трудно да се диференцират отделните влияния, имащи отношение към изкуството, и в частност към хайку. Трябва да се отбележи, че коренът на японската духовност води началото си от смесването на индийската духовна мисъл с по-практичния китайски подход към света и японската чувствителност към природата, израснала в анимизма. Хайку има дълбока връзка с двете основополагащи за японската култура религиозно-философски системи: шинтоизъм и дзенбудизъм.

Едно от фундаменталните различия между западната и далекоизточната философия се отнася до степента на близост с религията. На Запад развитието на религията и философията е относително самостоятелно. Макар че се развива последователно под влиянието на древногръцката мисъл, християнството и постиженията на модерната наука, западната философия е преди всичко научно базирана. Далекотоизточната философия, плод на поглед върху света, който не се стреми към диференциране, е религиозно базирана до степен на пълно интегриране, при което е трудно да се определи дали философията е доминирана от религията или обратно, като този подход е характерен за цялата далекоизточна култура, където религия, философия и изкуство имат огромни общи територии без разграничителни линии.

Всички аспекти на дзенбудизма повече или по-малко са свързани с отношението към природата, ако говорим в рамките на нашите западни понятия, или по-скоро с преживяването на природата като част от себе си, като единствена и истинска Реалност, за която термини като „отношение“ нямат смисъл. Попил в себе си китайското доверие в човешката природа, наследено от даоизма и конфуцианството, и развито до висшето разбиране, че истинската Реалност е в самото човешко същество и може да се постигне в един миг, без никакво посредничество, дзен попада на изключително благодатната почва на японската духовна традиция, формирана основно от шинтоизма, за който природата е феномен, заслужаващ най-дълбока почит. Тя е божествена във всичките си проявления – от стръкчето ориз до необузданите стихии. Природният свят е свързан с множество духове (*kami*), които му вдъхват живот и го правят обект на почитание. На шинто се дължи изумителното одухотворяване на всичко растящо и населяващо земята, което е отличителна черта на японската култура. Това разбиране е само на крачка от схващането на будизма за природата като тялото на Буда. Тези две съгласуващи се и допълващи се системи оформят японската душевност, тъй като нагласата, подготвена от шинто, е в изключителна хармония със системата от вярвания, които предлага дзен. Достатъчно е да споменем прословутата любов на японците към „малките неща“: полски цветя без име; дървесни жаби върху бананови листа; светващи-гаснещи светулки; октоподи в буркан; паднали листа. Без това японско качество хайку никога не би се появило, то играе основна и изключителна роля в този жанр. Ето два примера от Шики:

Октоподи в буркана:
Кратки сънища,
Лятната луна²

Поток!
Есенни листа
от безброй планини³.

Това вглеждане в дребните неща около себе си не е акт на сантиментализъм, а изживяване на света като единство, в което малкото носи в себе си всичко. От гледна точка на западното аналитично мислене бихме се изкушили да направим извода, че „малките неща“ са поставени поне наравно с човека, за да му покажат, че прекарва живота си в илюзорни сънища, влязъл по собствено желание в клетката, изградена от собствените му представи, като октоподите в буркана, но няма да бъдем прави. Защото далекоизточното мислене не класифицира и не създава йерархични нива в природата. То изживява цялостно света, без да го дели и категоризира.

Трябва да се отбележи още, че традиционната японска религия шинто се основава не само на вярването в одухотвореността на цялата природа (растения, животни, природнистихии), характерно за анимизма, който е в основата ѝ, но и на вярата в душата на думата (*kotodama*). Този факт създава връзка между слово и природа, поезия и Реалност, и в такъв смисъл е от голямо значение за цялата японска литература, и в частност за хайку.

Най-голямо значение за връзката на изкуството с природата имат три от естетическите принципи на дзен: „радикалният емпиризъм“, „преднамерената несъзнателност“ и „отчуждението от суетата на света“.

„Радикалният емпиризъм“ предполага природата да навлиза естествено в творбите, като конкретно наблюдение, при което няма наблюдаващ субект и наблюдаван обект, а постигнато единство. В хайку опитът, преживяването, фактът се ценят повече от образа и символа (така както те се разбират на Запад). Пространството и времето се свеждат до „тук и сега“. Този принцип е тясно свързан с друг, който се изразява с понятията „простота“ и „непосредственост“

² Suzuki, D. *Zen and Japanese Culture*, p. 233.

³ *Хайу Есен*. Съст. и прев. от японски Бр. Иванов. – София: Изток – Запад, 2004, с. 87.

(в далекоизточната култура всичко е свързано без строги дефиниции и разграничения), а това означава, че една проста картина от околния свят, предадена умело с максимална пестеливост, може да активира въображението на читателя, така че той да почувства безграничното и вечното чрез дребното и преходното. Внушението за трансцендентност се постига с освобождаването от каквито и да е вложени идеи и интелектуални концепции. Целта е под простите неща от живота да се открие една глобална метафора, която най-често не може да се опише вербално, а само да се усети интуитивно. Откриването на това, което условно може да се нарече „глобална метафора“, е усещането за докосване до тайната на съществуването. Думите на Барт за освобождаване от смисъла „чрез един напълно четим дискурс“⁴ отразяват същността на хайку, където формата е изцяло освободена от интенциите на автора чрез самата си простота (никъде другаде „смъртта на автора“ не е реализирана по-пълно), за да освободи пътя на читателя към дълбините на Реалността.

„Преднамерената несъзнателност“ се тълкува най-вече като неосъзнаване на себе си, което води до преодоляване на разделението между субект и обект и до онова сливане с природата, което не е усещане за природата, или любов към природата, а преживяването ѝ. Допирни точки с този възглед има и Шопенхауер в неговата естетика, доколкото създаването (а и възприемането) на изкуството се смята и от неговата доктрина, и от далекоизточната традиция, за особено състояние, в което озарението и интуицията са най-важни – състояние на просветление според далекоизточната философия, а според Шопенхауер „чисто съзерцание, потъване в нагледа, загубване в обекта, забравяне на всяка индивидуалност“⁵. Според дзен при такова сливане с обекта на съзерцание се проявяват още аспекти на този принцип, например изключване на познанието и концептуалното мислене, което дава възможност да се прояви поетичното, както в следващото хайку на Чора⁶:

⁴ Barthes, R. *L'Empire des signes*. – Genève: Ed. D'Art Albert Skira, 1970 (цитирано по превода в сборника: Барт, Р. *Въображението на знака*. Съст. и предговор Ив. Знеполски. – София: НК, 1991, с. 577).

⁵ Schopenhauer, A. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. – Leipzig: F. A. Brockhaus, 1918 (Цитирано по *Светът като воля и представа*. Съст., обща редакция и въвеждащи студии И. Паси. – София: Захарий Стоянов, 2008, с. 353).

⁶ *Хайку*. Съст. и прев. от японски Л. Холодович. – София: Еквус Арт, 1996, с. 57.

Слънцето изгрява.
Подкани го далечна
песен на славей.

Третият принцип, с особено значение за разглежданата тема, е „Отчуждение от суетата на света“. Това е самотата на абсолютното същество, разбрало незначителността на всички различия и усетило в себе си присъствието на целия свят. Този принцип като че ли повтаря призива на романтиците, но бягството от цивилизацията в случая е на едно различно ниво – в свят, където човекът и обкръжаващата го среда се преживяват като неделима цялост, което води до различен подход в изкуството. В хайку има стремеж към изчистване от концепции, коментари и дори от пряко изразени чувства, тоест от интелектуалната бариера между човека и природата. Всяко назоваване отделя човека чрез неговата способност да интерпретира, всяка намеса е вече интерпретация на Реалността.

*Връзка между естетическите категории
в хайку и преживяването на природата*

Естетическите принципи на дзен, обогатени от наследени или по-късни влияния, са свързани с естетическите категории, определящи атмосферата и настроението, което носи художествената творба.

Ако изхождаме от една основна дефиниция за естетическата категория като абстракция, обобщаваща фундаментални типове естетически преживявания и събития, първо трябва да отбележим, че естетическите категории на Запада отразяват дуалната ориентация на интелекта и с малки изключения формират дихотомии като: прекрасно – грозно; възвишено – низко; трагично – комично. Обратно на това, естетическите категории на Далечния изток не само не си противоречат, а са трудно разграничими една от друга, като образуват единно ядро, включващо различни аспекти и дълбоко свързано със сърцевината на Реалността (което определя и неговата устойчивост). Поради това преливане и вметване една в друга, те не подлежат на строго дефиниране, а по-скоро могат да бъдат схванати интуитивно. Опитите за дефиниране обикновено подчертават отделни аспекти, без да изчерпват същността им.

Всички естетически категории са свързани директно или индиректно с природата и нейното отразяване в творбите. Въпросът за мимезиса, съществуващ на Запад, и то в тясна връзка с отношението към природата, в далекоизточното изкуство губи смисъл. Липсва дистанцията между човек и природа, за да може да се говори за подражание. Липсва и Божество в ролята на демиург, на чието изкуство да се подражава. В самия процес на създаване на творбата са включени творецът, природата и творбата.

Основната естетическа категория *аваре* се определя още от XVII век като една изострена чувствителност към природата и нейната преходна красота, при това отнесена идо човешкия живот. Именно усещането за преходност и намиране на красота в ефимерното съществуване е основа на японската естетика и има определени обертони във всичките ѝ аспекти. Алън Уотс дава следното определение⁷: „Аваре е моментът на криза между възприемането на преходността на света с тъга и съжаление и съзирането му като самата форма на Великата пустота“.

Останалите категории имат повече или по-малко припокриване с *аваре*. Например, един от аспектите на друга естетическа категория, *саби*, е осъзнаването на преходността като същност на битието и смирението пред мимолетната природа на всичко съществуващо. И макар че като условие се посочва съзнателното отделяне от светската суета, това не е същото връщане към природата, за което призовават романтиците. Усещането е свързано с екзистенциалната самота на Аз-а, с подчертаване на ефимерното съществуване на индивидуалното в потока на многообразието, печалния индивидуален край – като отронване на цвят на фона на безначалното и безкрайно протичане на живота.

Цвят подир цвят
отронва планинската роза.
Шуми водопадът.

Башо⁸

⁷ Watts A. *The Way of Zen*. – Gütersloh: Pantheon Books Inc., 1957 (цит. по превода на български: *Пътят на дзен*. Прев. Крум Ацев. – София: Кибера, 2005, с. 261).

⁸ Иванов Бр. *Хайку и дзен*. – София: Изток – Запад, 2010, с. 29.

Задълбочаването на усещането в посока към аскетизма води към естетическата категория *ваби*. И тук пороят, водопадът, реката често представят протичането на живота в неговото многообразие, както в следното хайку на Бусон⁹:

Под майски порой
край голямата река –
две къщурки.

Вижда се как природните образи се използват като метафорични конотации. Акцент на *ваби* е още и откриването на нещо дребно и незначително, което е дошло от многообразието и след един миг на равновесие отново ще бъде повлечено от потока. Тя няма строго разграничение от *саби*, но подчертава внезапното откриване на детайл, променящ значението на картината, и още красотата на простите, обикновени неща, които стават внезапно значими. Ето един пример от Исса¹⁰:

Врата от сухи клони
и вместо катинар –
този охлюв.

Разгръщане на усещането за красотата и тайнството на съществуването води до естетическата категория *юген*, според някои автори, обобщаваща цялата естетика и задължителна за всяко велико произведение, защото целта на изкуството е да проникне до сърцевината на битието и да покаже красотата му. Важна отличителна черта на далекоизточната естетика е липсата на категорията „грозно“, особено когато говорим за природата, защото тази естетика не се базира на дихотомии и „красивото“ не е другото на „грозното“.

Изброените категории се разглеждат като четирите основни настроения на *фурю*, буквално „вятър и поток“, още едно доказателство за използването на метафоричните конотации на природни образи дори в областта на метатекста. Доразвитите по-нататък естетически

⁹ Хайку. Съст. и прев. от японски Людмила Холодович, с. 70.

¹⁰ Ацев, К. Хайку – начини на употреба. – Предг. към: *Пълнолуние. Японски тристишия*. Прев. от японски Людмила Холодович, Георги Василев. – София: НК, 1985, с. 20.

категории от Оницура, Башо и други поети се припокриват по подобен начин с разгледаните, подчертавайки различни аспекти¹¹:

*Основните художествени инструменти
на хайку и природата*

Природата не присъства в хайку като фон, нито като пасторален елемент. Тя активно участва във формиране на едно поле от значения и метафорични конотации, които трудно се поддават на вербално интерпретиране, а водят към интуитивно цялостно преживяване на Реалността. Ето един пример, хайку на Шики, в който природата е интегрирана в учудващо интензивен поток от внушения, като се има предвид произведението, съдържащо по-малко от десет думи¹²:

Пролетен дъждец.
Разглеждам книги
под чадъра в старата книжарница.

Природната картина, която външно с нищо не привлича вниманието, е въввлечена в напрежението на съпоставянето. То, както обикновено, е реализирано на няколко нива: между преходното и вечното; между изявяващата се природа и създаденото от човека; променливостта на дъждца, който може да се засили или да спре, е противопоставена на застиналата фиксираност на словото в книгите; двата епитета внушават противоположна атмосфера – „пролетен“ означава млад, зареден с бъдеще, изпълнен с движение и развитие, докато „старата“ насочва към непреходност. Когато се употребяват в хайку, прилагателните обикновено са натоварени с метафорични кодове. Тук би трябвало да се посочи и особената роля на чадъра – защита на вечното от капризите на времето, от всичко ефимерно. Преходното и вечното, които са част и от самата природа с неизменно повтарящи се цикли, се срещат в най-различни проекции в хайку, отразяват се едно в друго – две страни на единната Реалност.

В художествения инструментариум на хайку има три основни стълба: фрагментарен език (*катакотомо*); прекъсване на връзката (*кире*); и

¹¹ Вж. Балабанова, Л. *Хайку: водно конче под шапката (Силата на неизговореното)*. – София: ИЦ Б.Пенев, 2014, с. 164.

¹² *Хайку*. Съст. и прев. от японски Людмила Холодович, с. 88.

сезонни думи (*киго*). Безспорно, в контекста на разглежданата тема, значението на *киго* е изключително, тъй като е специално предназначаващ се инструмент за изобразяване на единството между човек и природа, и за реализиране на многобройни връзки, както в цитираното хайку на Шики. Концептуалните модели на *киго* са създавани векове и имат своите корени в китайската литература.

Сезонните думи се публикуват в специални речници (*saijiki*). В тях те са групирани по сезони, като понякога има и отделна група с тема Нова година. Вътре в групите съществуват други подгрупи. Особеното е, че концептуалната база на *киго* е свързана повече с отношението към японската култура, отколкото със сезоните. Така се създава една литературна митология, която свързва поезия и природни феномени, и която няма аналог по своя конотативен потенциал. Обекти и явления, съществуващи през всички сезони, се свързват не толкова с обективната реалност, колкото с тяхната употреба в широко известни произведения. В други случаи, мястото на дадена сезонна дума се определя от дълбоко вкоренени схващания, формирани от дадената социална и културна среда. *Киго* е култура, литературен феномен, понякога трудно доловим във всичките си аспекти за западната рецепция. Следният пример може да илюстрира това твърдение. На български имаме две отделни думи за мигрирането на птиците (отлитане/долитане), при което всяка от тях се свързва с даден сезон (есен/пролет). На английски фразата „migratory birds“ (мигриращи птици) няма сезонен оттенък и не се дефинира като сезонна дума, тъй като не определя единствен сезон, а схващането на сезонната дума на Запад е буквално. В същото време „мигриращи птици“ (*wataridori*) е есенна *киго* в японската традиция. Птиците пристигат през есента, за да зимуват, и отлитат през пролетта. Японската култура поставя ударението върху долитането на птиците като маркиране на нов сезон, така както разцъфтяването на цветята или на дърветата поставят началото на пролетта, а не върху тяхното отлитане и отсъствие. Поради това, в контекста на културата на *киго*, птиците в Япония мигрират само в един сезон. Посоченото разминаване в разбирането на *киго* е първата следа към това, че сезонността не почива на една и съща концептуална база при различните култури (разликите в самите сезонни явления е по-лесно да се отчитат). В културата на Япония има обща тенденция да се подчертава положителната страна на явлението, а не негативната, и на тази база *киго* израства като специфичен литературен феномен. Например луната,

присъстваща през всички сезони, е есенна *киго*, тъй като се има предвид ритуалът на есенното съзерцаване на луната; смята се, че луната грее с особена чистота през есенните месеци – едно огряване на тайните на живота, в метафоричен смисъл, отнесено и към есента на човешкото съществуване. Така природата се реализира чрез културния артефакт. В термините на *киго* природните обекти са свързани с културния фон, предоставящ интертекстуални асоциации, които правят образите част от серия литературни конвенции. Трябва да имаме предвид и изключителната чувствителност на японците към природата и желанието им да проникват дълбоко в явленията ѝ, разбирайки например, че жабата, пролетна *киго*, е най-много жаба, най-близо до същността си, след събуждането си през пролетта, както луната изявява най-силно своята „лунност“ през есента. Когато към това се прибави и „вертикалната ос“ на времето, по която са разположени произведенията на старите майстори, се получава представа за сложната картина на културата на *киго*. Именно условността на сезонните думи, принадлежността им и на други сезони, освен този, с който са свързвани, създава една неустойчивост, която води до преживяване на недюалността на света, пораждайки подмолно и едва осъзнато чувство на съмнение в склонността към разделяне и разграничаване.

В западната хайку поезия разбирането за *киго* е натуралистично, като се опира на „архетипните емоции“, които предизвикват сезоните, и които са разбираеми за всички човешки същества, независимо от културните пластове и литературните конвенции.

Според далекоизточната естетика преживяването на човек и природата като едно цяло е докосване до истинската Реалност, а самото постигане на такова просветление – *сатори* – може да роди истинска художествена творба.

БИБЛИОГРАФИЯ

Ацев, Кр. Хайку – начини на употреба. – Предг. към: *Пълнолуние. Японски тристишия*. Прев. от японски Людмила Холодович, Георги Василев [Atsev, Kr. Haiku – nachini na upotreba. – Predg. kam: *Palnolunie. Yaponski tristishiya*. Prev. ot yaponski Lyudmila Holodovich, Georgi Vasilev]. – София: НК 1985.

Иванов, Бр. Съст. и прев. от японски. *Хайку Есен* [Ivanov, Br. Sast. i prev. ot yaponski. *Haiku Esen*]. – София: Изток – Запад 2004.

Иванов, Бр. *Хайку и дзен* [Ivanov, Br. *Haiku i zen*]. – София: Изток – Запад, 2010.

Холодович, Л. Съст. и прев. от японски. *Хайку* [Holodovich, L. Sast. iprev. ot yaponski. *Haiku*]. – София: Еквус Арт 1996.

Barthes, R. *L'empire des signes*. – Genève: Albert Skira, 1970.

Schopenhauer, A. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. – Leipzig: F. A. Brockhaus, 1918.

Suzuki, D. *Zen and Japanese Culture*. – Princeton: Princeton University Press, 1970 (Eleventhprinting, for the Mythos series, 1993).

Watts A. *The Way of Zen*. – Gütersloh: Pantheon Books Inc., 1957.

Ludmila Balabanova

Ph.D. in philology

author of poetry, haiku and essays

e-mail: balabanova1806@gmail.com

ПОДИР СЕНКИТЕ НА ОБЛАЦИТЕ – ОТ АРИСТОФАН ДО ГУГЪЛ ДРАЙВ

Клео Протохристова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

CHASING THE SHADOWS OF CLOUDS: FROM ARISTOPHANES TO GOOGLE DRIVE

Cleo Protokhristova

Paisii Hilendarski University of Plovdiv, Bulgaria

Резюме. Обект на проучване са многообразните литературни репрезентации на облаците, следствие както от естествено променящите се човешки възприятия, така и от подвижността, изменчивостта и неопределеността на самите облаци. В резултат на интензивното смислогениране, предпоставено от разнообразните метафоризации и символизации на облаците, от тях са произведени адекватни знаци за целия свод от парадигмални човешки ситуации, преводими на езика на литературата, при които определящи са конотации за безплътност и ефирност. Властно наложилите се актуални значения на „облака“ като виртуално хранилище на информация обаче гравитират по-скоро около представите за материални и механични неща като компютърни сървъри, генератори, и др. под. Поставени на обсъждане са и наблюдаваните при „литературните облаци“ колебания между интимизация и демонизация, които задават продуктивен модус за художествено изпробване на отношенията между цивилизация и природа.

Ключови думи: облак, Романтизъм, Джеймс Джойс, У. Б. Йейтс, Самюъл Бекет

Abstract. This inquiry focuses on the various literary representations of clouds – variability owes to the naturally changeable human perceptions, as well as to the characteristics of clouds themselves: shifting, unstable and undefinable. As a result of the intensive generation of meanings (justified by their different metaphorical and symbolic uses), clouds have been turned into adequate signs for the entire range of paradigmatic human situations that can be rendered in literary terms, wherein the defining connotations are those of being immaterial and ethereal. The powerfully omnipresent contemporary meanings of the cloud as virtual storage of information,

however, gravitate towards perceptions of things material and mechanical, such as computer servers, generators, etc. When it comes to "literary clouds", there is vacillation between the intimate and the demonic, which prompts a productive modus for the creative assessment of the relations between civilization and nature – so that is being discussed as well.

Keywords: *Cloud, Romanticism, James Joyce, W. B. Yeats, Samuel Becket*

Основната цел на това изследване е да систематизира и рационализира многообразните начини, по които литературата борави с облаците – било като елемент от природния пейзаж, било като предмет на разнопосочни тематизации, било в режимите на метафоризация и символизация. Облаците са несъмнено един от природните феномени, които литературата специално привилегирова като обект на творческа интерпретация. Следствие от това трайно стабилизирано предпочитание е огромната практически необозрима множественост на литературните им репрезентации, чието рационализиране предполага системно проучване както в диахронно-процесуален план, така и в светлината на тяхната периодично проявяваща се интензификация, подлежаща на анализ основно в режима на синхронните нагледни.

Специфичен момент, наблюдаван при художествените репрезентации на облаците както в литературата, така и в други естетически практики, който не е задължителен за обичайните съотнасяния между природно и литературно, е че тяхната неизчерпаемо богата вариативност е следствие не само и не просто от естествено променящите се човешки възприятия за природните им прототипи, но и от разнообразието, подвижността, изменчивостта и неопределеността на самите облаци – характеристика, която е сигурна предпоставка за интензивно и разнопосочно генериране на литературни образи и идеи. Съответно метафората, която функционира като основен двигател на това смислосъздаване, е едновременно и впечатляващо мощна, и извънредно гъвкава.

Продуктивността на ореола от иносказания, който съпровожда литературните облаците, е неизчерпаема. Излъчените от него производни образи осигуряват адекватни знаци за целия свод от парадигмални човешки ситуации, преводими на езика на литературата – самота, скиталчество, носталгия, копнеж, мечтание, въображение, илюзии, духовност, поетичност, възвишеност, божественост, магия, и т. н., и т. н. За разлика от тези традиционни конкретизации на облаците, при които определящи са внушението за безплътност и ефирност, и в очевиден

конфликт с тях, водещото, властно наложило се през последните десет години актуално значение на „облака“ като виртуално хранилище на информация, гравитира по-скоро около представите за материални и механични неща като компютърни сървъри, генератори, складове и др. под.

Следваща важна перспектива към „литературните облаци“ задава фрапиращата несводимост между противоположните им интерпретации – ласкаво интимизиращи, от една страна, или отчуждаващи и демонизиращи, от друга. Този ярък контраст предлага самостоятелен, недогледан и затова по-скоро неоползотворен, но пък примамлив с предполагаемата си продуктивност модус за художествено изпробване на отношенията между човек и природа, или между цивилизация и природа.

Възможно най-пестеливият обзор на „литературните облаци“, ограничен до незаобиколими жалонни конкретизации, би следвало да се съобрази с основните насоки, в които се осъществява тяхното рационализиране и оползотворяване. Най-устойчиво изглежда присъствието на облаците като елемент от пейзажа в литературата, което изглежда като да е неизменно налично, макар и с варираща интензивност, в целия диапазон от „Одисея“-та, през творчеството на романтиците, до късния деветнайсети век.

Друга отчетлива траектория очертава устойчивото асоцииране на облаците с идеята за божествена намеса. Решаващи за формирането на това традиционно обвързване са библейските прецеденти – Йехова превежда израелтяните през пустинята, скрит зад облак, подобен на стълб¹, пак облак осенява скинията, докато „славата Господня“ я изпълва². Облак се появява неколkokратно между Исус от учениците му³, отново забулено в облак се осъществява Христовото Възнесение (Деяния, 1:9). Същевременно, християнството синонимизира облака и с фигурата на пророка. Характерна илюстрация е библейският епизод, в който пророк Илия казва на Ахав, че на земята му няма да има нито роса, нито дъжд освен по негова воля, тъй като народът Израилев се е отвърнал от Господ и се кланя на чужди богове, след което надвива пророците на Ваал, народът се обръща към Йехова, а на небето се появяват облаци и започва да вали силен дъжд (Трета Царства 18: 43 – 45).

¹ Изход 13: 21 – 22.

² Втора книга Мойсеева.

³ Лука 9: 35 – 36; Марко 9:7.

Символиката, производна на тези мисловни модели, обвързва облаците основно с представата за мъгла, която маркира границата между света на формите и непроявеното. Така те се превръщат в символ на формата, мислена като проявление и видимост, която обаче, с постоянната си изменчивост, скрива неизменните качества на висшата истина. Това обяснява защо в митологиите на Западния свят обитаваните от боговете планини са традиционно забулени от облаци.

Стабилизирането на тази ранна концептуализация се дължи на прякото ѝ съответствие с фундаменталното за юдаизма и християнството, но също и за гръко-римската митология убеждение за ултимативната забрана на достъпа до върховната истина, респективно – до лицето на Бог. Подходяща илюстрация за трайното обвързване на това основополагащо положение, формулирано със силата на закон в Апостол-Павловото „Сега виждаме смътно като през огледало“⁴, със символиката на облаците предлага мистичен текст от късния XIV в., озаглавен симптоматично „Облакът на незнанието“ („The Cloud of Unknowing“). В него се разгръща тезата, че до обгърнатия от „облак на незнанието“ Бог може да се достигне единствено с помощта на любовта, не и чрез познание. Тази постановка се основава на мистичната традиция на Псевдо-Дионисий Ареопагит и на християнския неоплатонизъм, фокусирана върху откриването на Бога като чиста същност, без какъвто и да е определен образ или форма, както и отвъд всякакво усилие за рационално възприемане (дисквалифицирано като *via negativa*).

На същия този ранен етап, донякъде озадачаващо, облаците биват мислени и като „небесни води“, съответно обвързвани с царството на Океан (Нептун), по логиката на което им се присвоява символиката на плодородие и плодородност⁵. Макар и неравностойно проявена, защото в ред случаи присъствието ѝ е дискретно, тази линия на смислопораждане е не по-малко устойчива, а при реактуализацията ѝ през епохата на Романтизма, ще се превърне и в доминантна.

Става ясно, че още в древността облаците се възприемат в по различни, често несводими начини. За такава нагласа свидетелства комедията на Аристофан „Облаците“ (423 г. пр. Хр.), в която те, както указва заглавието, са представени като участници в хора, следователно и като

⁴ Първо послание до Коринтяните, 13:13.

⁵ Вж. Шевалие, Ж., Геербрант, А. *Речник на символите*, Том 2. – София: ИК Петриков, 1996, с. 109; Керлот, Х. Э. *Словарь символов*. – Москва: REFL-book, 1994, с. 345.

изразители на общественото мнение, с което драматургът се солидаризира. Същевременно обаче те символизируют модната за времето философия на софистите, която Аристофан осмива. Същевременно, героят на комедията Сократ заявява, че Облаците са единствените истински божества, и съветва антагониста си Стрепсиад да не отдава почит на други божества освен на тях. Но пък самите Облаци непрекъснато променят формата в зависимост от това кой ги наблюдава, като по този начин проявяват неговата истинска природа. Така те се превръщат последователно в кентаври – пред образа на дългокосия политик, във вълци – при среща с крадец, в елени, когато пред тях се изправя страхливец, или в жени – в присъствието на твърде изнежен мъж. Освен всичко това, облаците са провъзгласени за източник на вдъхновение на комедиографите и философите, а самите те – за майстори в изкуството на реториката и тънкостите на софистиката. Впрочем, векове по-късно същата податливост на облаците на всевъзможни метаморфози, разиграна в комедията на Аристофан, е тематизирана, вече с далеч по-точно фокусирана ирония, в известната сцена от „Хамлет“, където в репликите, разменени между Хамлет и Полоний, докато първият издевателства над конформизма на втория, един и същи облак е оприличен с единоподобни последователно на камила, на невестулка и на кит.

Истинското време на литературните облаци настъпва с епохата на Романтизма, когато те ще се окажат обвързани с безграничното творческо въображение, от една страна, и с плашещо тъмни страсти и настроения, от друга. Със своята изменчивост и недостъпност, осезавана и като мистериозност, облаците се превръщат за романтиците и в знак за метафизичното.

Репертоарът на романтичните облаци е неизчерпаем, но основните тенденции в конципирането и представянето им могат да бъдат установени с помощта на няколко най-представителни конкретизации. Първият пример, който изниква спонтанно, е „Скитах самотен като облак“ (“I wandered lonely as a cloud”), христоматийно известният начален стих от стихотворението на Уилям Уърдсуърт „Нарциси“ (“Daffodils“, 1804), в който поетът изповядва в режима на кристално чиста формулност себеидентификацията си като творец с помощта на природния феномен. Същият скитащ облак вече се е появявал при Уърдсуърт в началните стихове на автобиографичната поема „Прелюд“ (“The Prelude”), привидян като образа, който ще го води по пътя на поетичес-

кото му развитие. По много по-различен начин, в стихотворението на Шели „Облакът“ (“The Cloud”, 1820) ролята на облака е да демонстрира преди всичко вечността на природата като непрестанно възраждащо се битие. Същевременно обаче, неговата неизтощима, неумираща енергия символизира и творчеството, а и собственото поетическо вдъхновение – неслучайно, с парадоксална маркираност като лирически говорител на стихотворението се представя самият облак, недвусмислено конструиран като *alter ego* на поета. На един по-късен етап, донякъде дистанциран спрямо присъщите на младостта спонтанни изблици на егоцентризъм и субективизъм и двусмислено загатната еротика, Уърдсуърт ще вижда облаците във величавата им роля на посредник между човешката душа и небето. За този преход от съпреживяване към медитативно съзерцание свидетелства стихотворението „На облаците“ (“To the Clouds”, 1842). В близка семантична перспектива при другия лейкист, Самюел Колридж, облаците олицетворяват енергийния обмен между земята и небесните простори. Подобни концептуализации са в удивително съзвучие с появилия се при Шели, в неговата „Ода за Западния вятър“ (“Ode to the West Wind”, 1819), странен, тревожен, умонепостижим образ на „преплетените клони на небето и океана“ (“*tangled boughs of Heaven and Ocean*”).

Уместно е да се припомни, в контекста на типичната за романтизма обща нагласа за персонификация и субективизация на природните явления, и специфичните случаи на тяхната сексуализация, сред които заедно с морето и луната, мислени като женско присъствие, са и облаците. В стихотворението на Шели облакът е недвусмислено феминизиран, макар и в конфликт с граматическия род. В присъствието му доминират майчински, грижовни характеристики (водата, с която дарява зажаднелите цветя, сянката, с която ласкаво приютява листата за обедната им дрямка), но и осезателна женственост, проявена в гъвкавостта и пластичността на движенията, в играта на настроения, и най-вече в алюзията за еротично обвързване между облака и мъжествеността изгрев⁶.

⁶ В българския превод, където съпротивата от мъжкия род на „облак“ е непреодолима, този момент е блестящо транспониран със замяната на изгрева от женствената „зора“: „Звездоока зора с метеорни пера ме догонва в просторите ясни / и додето с ръка милва мойта снага, на небето зорницата гасне, пр. Цветан Стоянов) (Шели, П. Б. *Избрана лирика*. – София: Народна култура, 1959, с. 49).

Специална чувствителност романтиците демонстрират, очаквано, и към нощното небе, където облаците функционират като знак за тъга, тревога и обреченост – например, в „Угризения. Ода“ на Колридж (“Dejection: An Ode”, 1802) Знак за тягата към подобна емоционална гама е последователното асоцииране на облака с луната, представяна приоритетно като тъжна, самотна жена, както е в „Облакът“ на Шели. В най-същностен аспект обаче, символиката на облаците е значима за тях най-вече поради връзката им с водата, която по споменатата вече традиция, идваща от древността, но специфично интензифицирана в новия си контекст, е мислена в неразривна връзка с плодовитостта и плодородието, концептуализирани съответно както буквално, в природен смисъл, така и абстрактно – като творческия потенциал, абсолютизиран като същност на човешкото съществуване. Представата за душата като извор или бликащ поток присъства устойчиво както в литературните, така и в теоретичните текстове на романтиците. Именно този неоплатонически образ идентифицира Мартин Хойсер като база за мисловния конструкт, изразен с парадигмална изразителност в прочутото определение на Уърдсуърт за поезията като „спонтанен изблик на мощни чувства“ (“spontaneous overflow of powerful feelings”)⁷.

Внимателният анализ на наистина грандиозното множество романтически репрезентации на облаците води до впечатлението, че отвъд и над изострената чувствителност на романтиците към природата, очарованият ги феномен играе за тях роля преди всичко на стимулатор на идеи и като възможност за предметяване на тези идеи. Както гласи впечатляващата като рязкост формулировка на това положение, романтиците са били привлечени от облаците „като идеи“, като „облаци от думи“⁸. Обяснението за тази парадоксална естетическа ситуация, която позволява да бъде окачествена като състояние на неопределеност и междинност, би следвало да търсим, от една страна, в центробежните тропизми на романтиците едновременно към природните (и по-специфично метеорологичните) явления и към динамичния пейзаж на човешката психика, който ги отвежда към по-далечните метафизични хоризонти. От друга обаче, я предполага самата природа на облаците, раздвоена между завладяващото им визуално присъст-

⁷ Heusser, M. Camel. Weasel or Whale. Cloud Symbolism in English Literary Texts. – In: *Variations*, 2004, № 12, p. 234.

⁸ Brant, Cl. A Cloud. European Romanticisms in Association, 2019: <https://www.euromanticism.org>

вие, съвместено с ултимативна субстанциална убегливост, която пряко подсказва подразбиращата се аналогия с централното за Романтизма разколебаване между прозрение и озадаченост относно връзката между сферите на физическото и на духовното.

Същият този кулминационен момент на артистичен пиетет към облаците обаче носи в сърцевината си и зародиша на ново, много по-различно развитие. През 1802 г. Люк Хауърд, млад английски химик и метеоролог, написва статия, в която предлага класификация на облаците. Предложените от него термини на латински (*cirrus, cumulus, stratus, cumulonimbus*) биват възприети с готовност и въведени в широка употреба.

Класификацията на Хауърд, аналогична на предшестващата я с няколко десетилетия класификационна система на шведския ботаник Карл Линей, има огромно въздействие върху много негови съвременници, които на свой ред изиграват значима роля за реформирането на отношението към облаците – на първо място сънародника му Томас Форстър, който се позовава на неговата класификация в книгата си „Изследване върху атмосферните явления“ (*Thomas Forster's Researches About Atmospheric Phenomenae*, 1813), а през него и художника Джон Констабъл, един от най-ревностните интерпретатори на облаците. Предполага се, че същата книга набавя вдъхновение и за художнически експерименти с облаците на Търнър⁹. Влиянието на Констабъл върху живописци като Дьолакроа и Коро закрепва изображенията на облаци като устойчива иконографска конвенция, която ще намери върхова изява в прочутата картина на Каспар Давид Фридрих от 1818 г.

„Странник над море от мъгла“ („*Der Wanderer über dem Nebelmeer*“). Онова обаче, което осигурява на класификацията на Хауърд статут на епохалност, е признанието от страна на Гьоте. Изкушен по същото време от природонаучни изследвания, провокирани от примера на Карл Линей, поетът откликва на книгата на Хауърд с възторжено есе „Формата на облаците според Хауърд“ („*Wolkengestalt nach Howard*“, 1820) и с поетичен цикъл, озаглавен „В чест на Хауърд“ („*Howards Ehrengedächtnis*“, 1817), всяко стихотворение в който е посветено на различен тип облаци в точно съответствие с класификацията на метеоролога. Нещо повече, Гьоте възлага на различни художници да се заемат с изследване на облаците. Един от тези художници е Каспар Да-

⁹ *Ibid.*

вид Фридрих, който отклонил поканата, но пък създал своевременно емблематичната си творба, спомената по-горе.

Има достатъчно основания да се предположи, че тъкмо инициативата на Хауърд е факторът, предизвикал радикално изместване в парадигмата. Защото паралелно с ролята ѝ за възбуждане на нова вълна от интерес към феномена на облаците, която, както се видя, е особено безуспешно проследима в сферата на живописата, класификацията несъмнено се оказва агент и на динамични развития, които ще трансформират облаците от стимул за съзерцание или метафизични спекулации в обект на научно изследване. Настаналият скоро след това период на тесногърд, но необуздан позитивизъм ще отклони окончателно траекторията на „литературните облаци“ в различна посока, където те ще генерират все по-абстрактни значения. По-скоро изключение ще бъдат изблици като Бодлеровото « J'aime les nuages... les nuages qui passent... la-bas... la bas... les merveilleux nuages » (Обичам облаците... облаците, които минават... там... далече... дивните облаци!“, „Странникът“, от „Малки поеми в проза“). И все пак, поетическата традиция ще се окаже достатъчно жилава, за да просъществува, макар и в спорадични реализации като стихотворението на Емили Дикинсън „The Sky is low – the Clouds are mean“ (преведено безлично като „Ниско небе, подли облаци“) или „Облаци“ на Вислава Шимборска.

Ще се появят обаче и провокиращо нестандартни интерпретации, каквато демонстрира разказът на Джеймс Джойс „Облаче“ („A Little Cloud“, 1914) от сборника „Дъбличаните“. Макар и изведена в заглавна позиция, номинацията остава до голяма степен смислово непрозрачна. Естествено, прави впечатление общото назоваване на протагониста и на облака с квалификацията „малък“, както съвпадението на инициалите на Малкия Чандлър с тези на малкото облаче¹⁰, което подсказва възможността облачето да бъде тълкувано като аналог на чувството за незначителност на Малкия Чандлър, на прекалената му зависимост от въображението и на твърде мимолетния характер на пробудилото се в него въодушевление. Подобно на облаците, които се носят, разтварят и разпадат, и неговите мечти, неосъществени и кухи, също се изпаряват неусетно.

Но налице е и друга възможна смислова перспектива, защото заглавието реферира и към споменатата вече библийска история за

¹⁰ В оригинала – Little Chandler и Little Cloud.

преборването на пророк Илия с пророците на Ваал. След победата си Илия изпраща слугата си седем пъти да погледне към морето дали не се задават облаци. На седмия път той вижда как от морето се издига **малко облаче**, колкото човешка длан, и скоро след това завалява силен дъжд¹¹. Четено и в подобна перспективна, заглавието отново се оказва иронично, но вече с референция към друга доминантна тема в целия сборник „Дъблинчани“ – драматичното раздвоение в културно-историческото съзнание и психологията на ирландците, видяно като аналог на религиозните колебания на израилтяните, представени в коментираната история.

Любопитно съзвучие може да бъде разпознато между разказа на Джойс и стихотворението на Уилям Бътлър Йейтс „Това са облаци“ („These Are the Clouds”, 1910), в което облаци са проекция на апориите в човешкия живот, производни на „раздорите на времето“, видени обаче основно в перспективата на антагонизма между традиция и модерност в националната съдба на ирландците.

Очевидно значими за поезията на Йейтс, облаци имат в нея устойчиво присъствие, за да се появят отново с пределна изразителност в късното му, изпълнено със солипсизъм стихотворение „Кулата“ (The Tower, 1928). В него историята и миналото се обсъждат като цялостен комплекс от следи, отломки и традиция, от които индивидуалната субективна памет е само отделен елемент и където неизбежните загуби и провали на човешкия живот са артикулирани като „само облаци в небето, когато хоризонтът избледнее“. Интересно е припокриването с тезата на Йейтс, в споменатото стихотворение на Шимборска, където за облаци се казва, че „неотежнени са от памет те за нищо, / над фактите без затруднение се носят“¹².

Друг прелюбопитен факт е, че същото това стихотворение задава матрицата за телевизионна пиеса на Самюел Бекет, озаглавена „...само облаци“ („... but the Clouds”, 1976), която е посветена на същата тематика и е обвързана значително по-осезателно с поезията на Йейтс, отколкото самият жест с цитатното заглавие подсказва. Жената, която се явява в съзнанието на протагониста, в третата си поява, единствено като очи и уста, осветени от прожектор и така изведени от мрака на

¹¹ Трета Царства 18: 43 – 45.

¹² Шимборска, В. Обмислям света. – София: Свободно поетическо общество, 1998, с. 230.

сцената, безгласно изрича с устните си „облаците... само облаците... на небето“, докато гласът на протагониста произнася стиховете на Йейтс. В немската постановка на пиесата, режисирана от самия Бекет, вместо четирите стиха от последната строфа на „Кулата“, откъдето е и цитираният фрагмент, репликата на главния герой включва цялата строфа¹³.

Вече в границите на нашия век, в романа си „Атлас на облаци“ („The Cloud Atlas“, 2004) – заглавие, по недоразумение преведено на български като „Облакът Атлас“ – Дейвид Мичъл използва образа на облака като еквивалент наменящите се форми, с които човешката душа се преражда през различни епохи. Тази идея е пряко артикулирана, макар и със сюжетно оправдана маркирана нечленоразделност, в реплика на един от героите, която гласи:

„Душите пътуват из времената, както облаците из небесата, и макар че ни формата, ни цветът, ни големината на облака не остаат ени и същи, той 'се си е облак, и точно тъй е и с душата. Кой мо'е да ка'е де е бил довян един облак, или 'де ще бъде утре е'на душа?“¹⁴.

Облаците могат да означават различни превъплъщения на душата, но могат да означават и качеството на самата промяна. В режима на обезсърчаваща оскъдност, подобна концептуализация все още пази паметта за романтическия пиетет към облаците.

И точно обратно, свободна от каквито и да е традиционни конотации, доминантната за съвременното ни съзнание асоциация, когато говорим за „облак“, е с хранилището за информация, осигурено от Гугъл. Както и с изкуствените облаци, първият от които е демонстриран през 2002 г. в Швейцария на националното изложение „Експо“ – явление, напълно изпразнено от символика, защото „като симулакрум насочва към себе си, а не към някакво вероятно външно означаемо“¹⁵.

Ако префокусираме наблюденията си върху българските „литературни облаци“, ще ни се представи алтернативна, но същностно аналогична траектория на наблюдаваната дотук. В нея, разбира се,

¹³ Katz, D. Mirror Resembling Screens: Yeats, Beckett and „...but the clouds...“. – In: *Samuel Beckett Today/ Aujourd'hui*. 1995, № 4, p. 83 – 92.

¹⁴ Мичъл, Д. *Облакът Атлас*. – София: Прозорец, 2012, с. 379.

¹⁵ Вж. Heusser, M. Camel. Weasel or Whale. Cloud Symbolism in English Literary Texts. – In: *Variations* 2004, № 12, p. 235 – 236.

ще присъства „Облаче ле бяло“, както и растящата, виеща се снага на опустошителния облак от „Градушка“, а зоната на динамично отместване ще се окаже определена от деструктивно-трансформационното отзвучаване на Кирил Христовото заглавие „Под сянката на облака“ в безподобното съвършенство на „Подир сенките на облаците“. Вече в зоната на културните актуалности, българската рефлексия на общовалидната метафора ни се представя с два прелюбопитни казуса – „Гъзове и облаци“ на Иван Методиев и „Облак“ на Боян Манчев. По интересен и донякъде притеснителен начин скандалното сквернословие на първата и високите епистемологични аспирации на втората се оказват съподчинени на общ импулс, породен от един и същи прецедент – комедията на Аристофан. С гавраджийския си жест поетът събужда за нов живот устойчива, но недоизявена тенденция за рационализиране на облаците в перспективата на карнавалното травестиране, парадоксално приобщаващо парадигмалната им небесна извисеност към телесната долница. Теоретикът, на свой ред, реактуализира гениалната, изпреварваща интуиция на комедиографа за определени модели на философстване като мъгла (впрочем, щедро репродуциран блърб препоръчва труда на Манчев като „облачна книга“). Облаците, обаче, онези „дивни облаци“, които „минават далече“ и по които копнее Бодлер, вече ги няма.

Отишли са си. Не безследно, но като че ли окончателно.

БИБЛИОГРАФИЯ

Шевалие, Ж., Геербрант, А. *Речник на символите*, Том 2 [Shevalie, Zh., Geerbrant, A. *Rechnik na simvolite*, Tom 2]. – София: ИК Петриков, 1996.

Керлот, Х. Э. *Словарь символов* [Kerlot, Kh. E. *Slovar' simvolov*]. – Москва: REFL-book, 1994.

Манчев, Б. *Облаци. Философия на свободното тяло* [Manchev, B. *Oblatsi. Filosofiya na svobodното tyalo*]. – София: Meteor, 2017.

Методиев, И. *Гъзове и облаци* [Metodiev, I. *Gazove i oblatsi*]. – София: Стигмати, 2006.

Мичъл, Д. *Облакът Атлас* [Mitchell, D. *Oblakat Atlas*]. – София: Прозорец, 2012.

Шели, П. Б. *Избрана лирика* [Shelley, P. B. *Izbrana lirika*]. – София: Народна култура, 1959.

Шимборска, В. *Обмислям света* [Shimborska, V. *Obmislyam sveta*]. – София: Свободно поетическо общество, 1998.

Brant, Cl. A Cloud. European Romanticisms in Association. 2019 <https://www.euromanticism.org>

Heusser, M. Camel. Weasel or Whale. Cloud Symbolism in English Literary Texts. – In: *Variations* 2004, № 12, p. 225 – 241.

Katz, D. Mirror Resembling Screens: Yeats, Beckett and “...but the clouds...”. – In: *Samuel Beckett Today / Aujourd’hui*. 1995, № 4, p. 83 – 92.

Cleo Protokhristova, Prof. ScD
Paisii Hilendarski University of Plovdiv
e-mail: cleoproto@gmail.com

(ПРИ)РОДНИ КАРТИНИ
НАЦИОНАЛНО И УНИВЕРСАЛНО



ПОЛЯРНИТЕ ПРИРОДНИ ВИЗИИ В БЪЛГАРСКАТА ПОЕЗИЯ ОТ XX ВЕК

Михаил Неделчев

Нов български университет

THE POLAR NATURAL VISIONS IN BULGARIAN POETRY OF THE TWENTIETH CENTURY

Michail Nedelchev

New Bulgarian University, Bulgaria

Резюме. От спиритуално видяната/усетена равнина у Лилиев до експресионистичния екстреман дъжд на Николай Марангозов, от абсолютната самостоятелна стихия на морето при Христо Фотев до сюрреалистичния корен дълбоко в небето на Биньо Иванов, от простичкото мирно битие в заглъхналия сякаш в „неподвижна и сънна жегата“ от дома в стихотворението „Сам в слодобеда“ на Иван Цанев до цялостно-радикално алтернативния – потънал в лишеи, зеленина и плесен – „обратен дом“ от едноименната поема на Люлина Мехлемова...

Ключови думи: природа, българска поезия, XX век, полярни визии

Abstract. From the spiritually seen/sensed plain of Liliev to the expressionistic extreme rain of Nikolay Marangozov, from the absolute self-contained element of the sea of Hristo Fotev to the surreal root deep in the sky of Binyo Ivanov, from the simple peaceful existence in the hushed as if in a “still and sleepy heat” of home in Ivan Tsanev’s poem “The lonely afternoon” to the thoroughly radical alternative – sunk in lichen, mould and mildew – “reverse home” of Lulina Mehlemova’s poem of the same name.

Keywords: Nature, Bulgarian Poetry, Twentieth Century, Polar Visions

Развихреното творческо въображение на поетите през XX век им дава възможност да нарушават, да разчупват, да прекрачват възможните типологии от представянето на пейзажните и другите природни мотиви. Тази развихреност, тази често проявявана несистемност – особено от късните модернизми, при авангардизмите – ни затруднява в опитите да проследяваме как точно *се променя поетовата чувствителност*.

телност за природата. Все пак, можем да видим – при подобни наши стремежи – контрастно застанали едни срещу други поетически образци, създавани в едно и също десетилетие. Такава именно съвсем едра каталогизация предлагам в настоящия мой текст. Т.е. той представя наистина контрастни двойки образци, с което искам и да кажа, че в XX век е вече много трудно да говорим – както е във времената на романтизмите, например – за доминиращите „идеални пейзажи“, за „бурните“, „унилите“, за „мрачни“, „сиви“, „мъгливи“, „дъждовни“, „мокри“ пейзажи. Или за някакъв друг тип природен пейзаж...

Особено интересно е да потърсим въпросната контрастност във възловата точка на челния сблъсък на новоявяващия се експресионизъм с разколебаващия се все пак късен символизъм...

Една от най-силните ранни експресионистични творби на Николай Марангозов е неговата „Песен на дъжда“. Ето:

Чуйте дъжда! –
полунощния дъжд над града –
който цял е във смях разлюлян и
понесен в полети възторжни низ
пространствата есенни –
полунощния дъжд:
безумен, пиан и могъщ –
мълниеносен и весел –
понесъл
със кисък и гръм
свойте тъмни огромни крила –
и надвесил в нощта своя сянка и гняв – той
пронизва съня на нощта със стрели – той
погребва земята в безлунни мъгли!

Срещу тази творба на нарочната, постигнатата драстична имперсоналност, на стихийното връхлитане на дъжда, ще поставим фрагмент от известното стихотворение на Николай Лилиев „Над твоя дом спокойствие“ – с неговата светла елегичност. Това е един образец на тази доминативна за поезията му Лилиева визия на умиротвореността:

Над твоя дом спокойствие. Плете
приветна песен волна чучулига;
и ти си пак безгрижното дете, което
срича първата си книга.

Небесний свод разгъва модър лист, на
който никой нищо не е писал,
и устремава своя глед лъчист далеко в
небесата ведра мисъл.

Личностните елегически мотиви у Лилиев често са насложени върху природна образност: *„Край нас годините минават / като забързани вълни, / и към морето на забравата / отнасят златните ни дни.“* Жалбите по отминалото имат кулминацията си в идеалните разгърнати простори на равнината: *„Върнете ми безбурната любов, / върнете ми желанията прежни, / и Тракия с лазурния покров, и Тракия с лазурите безбрежни.“*

Припомням как се случва вече по имажинистки тази конвергенция на личностни мотиви с агресивна природна образност в късния цикъл „Витоша“ на Асен Разцветников:

„Ти горда родина на вятър суров, / що често размята на мълнии бича, / ти, дом на измени и чиста любов, / що долу светът и законът отричат“. И още по-драматична конвергенция в следващото стихотворение от цикъла:

Светкавици шибат с искри върховете.

Дъждът ще ни смъкне, измие, погуби, тъй
както погубва мушици и мравки.

А грей планината, могъща и твърда, стои и
се бие с мъглите и мрака
и бурята вие, реве, отминава,
подобно на войнство, което отстъпва и
бяга разбито далеко в безкрая.

А в знаменитото стихотворение „Морето“ на Христо Фотев лирическият субект е изцяло потопен в морската стихия; той живее в морето, няма нищо общо със съзерцаващите го от брега крайморски хора;

събудени са сякаш спомените за това прадревно, но и продължаващо актуално морско битие. Ето един от централните фрагменти на това пространно битие:

Морето!
Най-голямото събитие!
Как ме издига към върха си – целия отново ме зазижда във кристала си.

И един от наистина кулминационните:

...Как въздухът изгаряше хрилете ми. И перките ми блъскаха дърветата.
И люспите ми падаха по пясъка хилядолетия преди сълзите ми... Море – и най-интимното движение. (С което се съблече пред очите ми и се венча със въздуха... Ноември е. Сезонът на легендите и чашите.)
Ти смъкна най-драстично цветовете си – по-голо и по-истинско от въздуха се извиси срещу ми... А делфините?
А тяхното грегорианско пеене на старогръцки? О, море на изгрева. Море на вечерта – и полунощите, опитомени в толкова пристанища. Върни ми и хрилете ти, и перките, и радостта ми от живота в твоето пространство, светлина...
А хоризонтите как бягаха на пръсти по вълните ти.

Тук морето е абсолютната цялост, една поместваща/ приютяваща/ обгръщаща/ въвличаща всичко в себе си стихия; битието в морето е битие динамично; то е някак и битие окончателно; самото море е не просто равнина, така е при поглед отгоре. Морето е вгледано само/ само в себе си.

Самото стихотворение „Морето“ е всъщност някакъв вид късен експресионизъм. А гениалната къса поема „Утрин и после“ на Биньо

Иванов – стояща в контраст с текста на Христо Фотев – е ориентирана перпендикулярно. Всички помним основния ѝ мотив:

Корен дълбоко в небето,
бял и червен или жълт.

Изад лъжливата граница
щръкват ресните ти росни,
катеричката се протяга – дълга
е колкото бора.
Корен дълбоко в небето,
още невникнал в обора,
волът се реши изика,
цял ден за теб ще приказва.
Шарен поток чак в полето скача
от студ изкипял ъглите ти да
догони;
може би ти го преследваш,
може би много отдавна ти от
върха си го блъснал, корен
дълбоко в небето.

И още:

Аз пък какво ли да кажа, както
от теб съм прободен, корен
дълбоко в небето, тръгнал да
ходиш на запад...

И пак финално повторение на този основен мотив:

Корен дълбоко в небето,
кратка въздишка, преди
с катеричката да се протегнеш, дълга
колкото бора.

Образцов сюрреализъм – въпреки несекващите настоявания, че български сюрреализъм в поезията не съществува! Можем да обосновем нашето твърдение с тази особена взаимопроникнатост на живо и

природно-неживо, с безредната на пръв поглед асоциативна свобода, с неочакваността на ключовите природни образи...

Нека се вгледаме на финала на този съвсем бърз и пределно непълен преглед в два също алтернативно звучащи един спрямо други текстове – и двата посветени на дома: в известното стихотворение „Сам в следобеда“ на Иван Цанев и в поемата „Обратен дом“ на останалата в безизвестността Люлина Мехлемова.

В „Сам в следобеда“ виждаме чрез природната образност удивителна взаимопроникнатост на интериорни и екстериорни пространства. Ето финалния фрагмент от тази творба:

Тъй всичко е на мястото си тук и
коренът му жаден го подкрепя.
Възможно ли е някой ден да се прекъсне туй
простичко и мирно битие, пронизано от
редки гръмотевици?
Изсхват локвите подир дъжда и пак със
вечерната поща тръгва раздавачът.
Сандалите му шляпат бодро из калта.
Пътечка, тънка като връв, утъпква той и с нея навързва
сякаш къщите на броеница.
Посрещат го отворени вратите
и всяка е един въпрос: Какво ни носиш във
чантата, претъпкана със вестници и със
писма?

Можем да кажем, че над този дом стои като интегрален знак цитирания вече емблематичен Лилиев стих: „Над твоя дом спокойствие“ – така наистина умиротворено е всичко.

А в „Обратен дом“ (на една от прословутите Априлски дискусии на Съюза на българските писатели през 80-те години публикацията на този радикален текст в сп. „Съвременник“ бе охулен в изказването на един блюстител на социалистическия реализъм) имаме отново динамичен сюрререалистичен дискурс. Тук природата/ природното не просто навлиза, а направо нахлува в този наистина *о б р а т е н*, пределно алтернативен дом:

Вратите и прозорците са сводолюбиви –
затръшват се със смях,
щом извъртят по някоя любов със вятъра.
Цветя от друг сезон пошушнат по
течението,
тюл, тъкан от паяк, се разклаща –
замирихва на кулиса, симпатичните
цвърчащи
които под масата се гонят,
нима не ще изпълнят мишо представление. Аман от
култура –
книгите в хладилника ще тикна,
в рояла ще отглеждам костенурка
– като походва по трепящите пластини да ми
напомня оная арфа
която на вятъра подрънква.

Самите предмети, мебели, стени в този обратен дом са покрити, обвити с неочаквани природни феномени: „в забравени яхнии разцъфтява фантастична флора“; „балдахин от паяжини“, „географски карти по тавана“, „гол клон отвън по хоросана драще / като рожба на аборт / с разкъсан пръст по съвестта на майка си“; „И никакви пердета – / свободен достъп на луната“...

Вероятно най-характерната особеност на тази променяща се в десетилетията на XX век чувствителност за природата в българската поезия е драстично развихрената динамика на описанията? И това безспорно разчупва структурите на типовите пейзажи от XIX век.

Michail Nedelchev, Prof.
New Bulgarian University
e-mail: mnedeltchev@nbu.bg

МУХА И ЛИТЕРАТУРА. КЪМ ЕДНА МАЛКА АНТОЛОГИЯ НА МУХАТА В БЪЛГАРСКАТА ПОЕЗИЯ

Георги Господинов

Институт за литература – Българска академия на науките

FLY AND LITERATURE. TO A SMALL ANTHOLOGY OF THE FLY IN BULGARIAN POETRY

Georgi Gospodinov

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Резюме. Текстът отваря полето на анализ към една неизследвана тема в българската литература – присъствието на незабележимата муха и как тя кръжи и „се бие по стъклото“ на българския поетически канон. Какви нагледни ни дава образът на мухата в българската и световната поезия? Текстът открива присъствието на непрестижното насекомо в Омировата „Илиада“, в поезията на Уилям Блейк и Емили Дикинсън, за да го очертае след това и в родния поетически канон. Как в поезията на Яворов например мухата препраща към „свръхземните въпроси“ и „ледената стена“ и какъв е коментарът на Далчев към това? Как у Вазов и Вапцаров, двама други основни поети в канона, мухата също се появява. Как антиантологийната муха може да стане център на една кратка антология на този образ в българската поезия и да бъде фокус на размишление върху антимонументалността и антиантропоцентризма.

Ключови думи: муха, канон, антимонументалност, антиантропоцентризъм, Яворов, Вазов, Вапцаров

Abstract. The text opens the field of analysis to an unexplored topic in Bulgarian literature – the presence of the invisible fly and how it circles and “beats on the glass” of the Bulgarian lyrical canon. What kind of insights does the image of the fly give us in Bulgarian and world poetry? The text discovers the presence of the inconspicuous insect in Homer’s Iliad, in the poetry of William Blake and Emily Dickinson, to then delineate it in the Bulgarian canon. How, in Yavorov’s poetry, for example, does the fly refer to “cosmic matters” and the “wall of ice”, and what is Dalchev’s commentary on this? How in Vazov and Vaptsarov, two other major poets in the canon, the fly also

appears. How the anti- anthological fly can become the centre of a short anthology of this image in Bulgarian poetry and be the focus of a meditation on anti-monumentality and anti-anthropocentrism.

Keywords: *Fly, Canon, Anti-Monumentality, Anti-Anthropocentrism, Yavorov, Vazov, Vaptsarov*

Да се говори за взаимодействието природа – литература е не просто належащо, а жизнено важно. У нас, както обичайно, то идва малко късно, когато навън вече се пише и преподава по темата, има дори специални курсове по *nature writing*. Затова още по-радостно е, че имаме този проект и конференцията по него. Казах „жизнено важно“ и за да не прозвучи преувеличено и без покритие, ще обясня. Навлезли сме в ерата на Антропоцена. Нова геологическа епоха, сменяща Холоцена, който броим от края на ледниковата епоха, т.е. отпреди 11 500 г. При Антропоцена въздействието на човека върху околната среда е станало толкова силно, че се е стигнало до точката на невъзвратимост в много сфери. Антропоценът тревожно озвучава онази граница, при която природата вече не се развива според своите закони и цикли, а започва да става изцяло зависима, пронизана, форматирана от дейността на човека, ходът на нейното развитие е сменен. За пръв път човешката дейност – намеса в околната среда, индустрия, замърсяване и пр., е белязала преминаването от една геологическа епоха към друга. И това не е оптимистично заключение.

Предварителен личен опит по темата

Настоящият текст обаче ще се отнесе към тези макровъпроси през една микротема и гледна точка, тази на едно насекомо – мухата и нейното не/видимо присъствие в литературата. Голяма част от литературните сюжети, които ще представя днес, съм се опитал да изследвам в част от моите книги през последните 30 години. Мухата се явява още в кратките стихотворения в първата ми книга „Лапидариум“ (1992), най-дълго се задържа в „Естествен роман“ (1999), присъства в по-широк контекст във „Физика на тъгата“ (2011), става герой на либрето на една опера, поставена в Полша (2015), прелита в някои разкази и има отделно посветен малко известен графичен роман „Вечната муха“ (в съавторство с художника Никола Тороманов, 2010). Била е предмет на доста рецензии, а също и на справедливи критики от погнусени читатели.

Самата направа на текст за мухите няма как да не е фасетъчна, така както е устроено окоето на мухата и изобщо на насекомите. Такъв текст не може да е монументален по подразбиране, може би най-справедливо би било да е писан на хвърчащи листчета, най-вече поради антимуноменталността на изследвания обект.

И тъкмо тази **антимонументалност** е едно от първите неща, на които искам да обърна внимание. Мухата е нетрайна, тленна, не се брои, и това е може би първата и най-важна нейна характеристика. Тя е точно обратното на героиката, на вечното, на живот след смъртта, на онова, което следва да остане за историята. Мухата е антиисторична по природа. Съответно няма как да е увековечена в паметник, монумент и муха са взаимноизключващи се неща.

В графичния роман „Вечната муха“ има епизод, наречен „Антимонументалната муха“, където абсурдистки се представя какви биха били монументите в един хипотетичен мухоцентричен свят – свят, в чийто център би била мухата: от Вилендорфската Муха (Венера), през Родоската колосална муха до паметника на Съветската армия в София и скулптурата „Работник и работничка“ на Вера Мухина (sic!), която се явяваше някога в заставката на всички съветски филми.

Тази антимуноментална линия, която се опитвам да уловя и реализирам най-напред във фрагментарното разказване в „Естествен роман“, концептуално дължи много на мухата и нейното фасетъчно око: „Така мухата гледа на света мозаечно, или фасетъчно... Фрагментарността, която ползват като похват някои романисти, всъщност е заета от окоето на мухата. Какъв ли роман би се получил, ако успеем да накараме една муха да разказва...“¹

Но по-важното в случая е, че заниманието с мухата е част от опита ни с другия и другостта и още по-конкретно – може да ни научи на така важната смяна на гледната точка. Можем ли да излезем от човешката си закотвеност в центъра на света и да влезем в гледната точка на една муха? Всъщност става дума за сложно упражнение. Предвид фасетъчното устройство на нейните очи трябва да влезем в една множествена и детайлна гледна точка / гледни точки. Позволил съм си това **антиантропоцентрично** упражнение, вкарвайки в романа едно възможно начало на „Библията на мухите“².

¹ Господинов, Г. *Естествен роман. Специално издание*. – Пловдив: Жанет 45, 2021, с. 108.

² *Ibid.*, с. 159.

Оттук стигаме до една от най-важните теми, по които мухата може да ни даде знак – **антиантропоцентризма**. Можем ли да погледнем на себе си отгоре или отстрани (откъм тавана или стената, където пълзи една муха). Тук следва да кажем, че мухите са се появили поне милион години преди човека и в известен смисъл човек не е господар, а гост на техния свят. Способни ли сме на подобно преобръщане на гледната точка поне за малко, а оттук и на емпатично пренасяне в крайната другост на мухата? Най-малкото бихме могли да направим мисловно усилие в тази посока:

И растението, и мухата, и всички останали живи създания са се появили на земята няколко милиона години преди човека. Дали Бог просто е подготвял люлката и детската стая за човека? Не би ли било по-справедливо, справедливост в мащабите на цялата вселена, да е направил човека само за развлечение на предхождащите го растения и животни, една плюшена играчка, ходеща кукла, за която да се грижат. Човешката мисъл е твърде егоцентрична, за да допусне подобна вероятност. Е, нека си го позволим, само тук, на хартия, в няколко реда. За мухата, която хвърчи из стаята, и за фикуса в ъгъла до прозореца ние сме съвършеното развлечение³.

Обичайно, като говорим за емпатия, съзнателно или не, оставаме в кръга на човешкия род. (А всъщност, доказателствата на науката за наличието на огледални неврони тръгват от изследвания при вид маймуни.) Възможна ли е една **не-антропоцентрична емпатия**? Емпатия към живото и неживото вън от човека. В „Произход на видовете“ Дарвин говори за животните като „братя по болка“ (*brethren in pain*). Значи има и такова родство, родство по болка. „Братко мой, братко мой...“, шепне Ницше на онзи площад в Торино, хвърляйки се да прегръща и спасява коня, когото жестоко налагат с камшик.

Не е ли време да вървим към една по-широка **environmental empathy**, емпатия към всичко живо в света окло нас? Всъщност, ако си спомним приказките и собственото си детство, ще видим, че литературата и децата го практикуват и знаят това отдавна. Там да говориш с един охлюв, куче или шипков храст и да съпреживяваш техните истории, е нещо напълно естествено.

³ *Ibid.*, с. 158.

„Човекът трябва да млъкне за малко и в настъпилата тишина да чуе гласа на друг разказвач – риба, водно конче, невестулка или бамбук, котка, орхидея, или камъче...“⁴ Или защо не, муха. Ако човек може да изпита емпатия към една муха, да чуе разказа ѝ – на едно от най-презрените, неглижирани, убивани от човека насекоми, то това ще бъде истинско надскачане на човешката природа.

Мухата в световната литература

Темата не е обект на големи самостоятелни изследвания, поне дотук не съм срещал по-цялостно проучване⁵, което само усилюва ентусиазма ни. Все пак трябва да кажем, че мухата прелита, някъде дори каца за по-дълго в поезията (и прозата) на световни автори. Само няколко примера биха дали легитимност на темата и дискутирането ѝ. Мухите се явяват още при Омир в „Илиада“. И тук тя не е просто неглижиран образ, а с нейната храброст е сравнена силата, която Атина вдъхва на самия цар Менелай:

...а пък в гърдите му вдъхна за миг дързостта на мухата: даже и гонена често от нежната кожа на смъртен,
как го връхлита и хапе – човешката кръв ѝ е сладка...⁶

Същата тази Атина при друга сцена в „Илиада“ отклонява отровна-та стрела на Пандар от гърдта на Менелай „тъй както/ майка отпъжда мухата от своята рожба заспала“⁷.

Всъщност първият и единствен автор, който обръща централно внимание на възпятата от Омир муха е не друг, а старогръцкият писател Лукиан. Прави го тъкмо в своето „Похвално слово за мухата“. Този текст, част от неговите сатири, заслужава отделен анализ, тук само ще отбележим това характерно събиране на високо и ниско,

⁴ Господинов, Г. *Физика на тъгата*. – Пловдив: Жанет 45, 2011, с. 197.

⁵ Малко изключение е една статия на немския литературовед Оге Ханзен-Льове „Руските литературни мухи“, която имах удоволствието да публикувам в прев. на Добринка Корчева през 2000 г. в *Литературен вестник*, брой 4 на тема „Мухите в литературата“. Ще се върна към това.

⁶ Омир. *Илиада* (прев. А. Милев, Бл. Димитрова). – София: Народна култура, 1976, с. 345.

⁷ *Ibid.*, с. 84.

на физиология и литература (текстът, който е кратък, наистина събира в едно различни полета) точно както мухата го прави, свързвайки етера и долния свят на отпадъци и екскременти. Тук по неподражаем начин с присъщата си ирония и сатира, но и с много знание, Лукиан ни дава, първо, устройството на мухата, нейните навици и физиологични процеси, любовен живот и размножаване, къде в литературата и митологията се явява, прави един хубав екскурс към учението на Платон за душата, също така кратка социология на света, който сякаш съществува, за да го ползва мухата. „Понеже е нехайна и безгрижна, мухата обира плодовете от труда на другите и нейната трапеза навсякъде е пълна. И на козите млякото за нея се дои, и пчелите се трудят преди всичко за мухите...“⁸

Уилям Блейк е автор на едно от най-известните стихотворения по нашата тема – „Мухата“ (The Fly, 1796). Разбира се, самият той е далеч по-разпознаваем като автор на „Тигърът“, може би най-прочутата му творба. Но е снизхождал и до мухата и там играта на аналогии е наистина силна и дълбока. Немислещата ръка, с която се убива мухата, и прозрението, че сляпата ръка на съдбата/смъртта ще отнесе и него така.

Не съм ли и аз/ муха като теб? Не си
ли и ти/ като мене човек?
Защото танцувам,/ пея, пия, доде една
сляпа ръка/ махне моите криле⁹.

Ето я тази смяна на местата, идентификация и емпатия с мухата, за която говорихме по-рано.

Тук само мимоходом да отбележим мухите при Емили Дикинсън, които прелитат в няколко нейни стихотворения. Не може да подминем стихотворението, отключващо се със следния прекрасен стих за последния час: „Умирайки – чух да бръмчи муха...“¹⁰ Или това любовно стихотворение, тръгващо отново с муха:

⁸ Лукиан. *Сатири и пародии* (прев. Мирена Славова). София: Народна култура, 1986, с. 205–206.

⁹ Блейк, Уилям. Мухата (Прев. Теменуга Маринова). – *LiterNet*, 25.10.2010, № 10 (131): <https://litenet.bg/publish24/william-blake/muhata.htm> (Посл. проверка 27.10.2023).

¹⁰ Дикинсън, Емили. *Крехки небеса*. – София: Народна култура, 1988, с. 80.

Ако идваш наесен –
лятото ще отстраня – с
усмивка и с досада –
както се пъди муха¹¹.

Мухата може да се чуе у много още световни поети, като Пушкин, Бродски, Цветаева и пр. С други думи има достатъчно материал и за една „Световна антология на мухата“.

Българската муха

Но нека се върнем при **българската муха**. Преди 23 години полу на шега направих като редактор един брой на „Литературен вестник“ за мухата и като част от него – една кратка антология на мухата в българската поезия.

Тя съдържа 16 хвърчащи стиха/мухи от 13 български автори. И един кратък текст, уж манифестно написан, който имаше за цел да въведе и обясни тази странна идея. Ето самия текст:

Проектът за подобна антология трябва да започне със следващите отчайващи твърдения:

- а. Мухите са анти-антологийни
- б. Защото са тленни. Бързо мрат.
- в. Крилата им са твърде крехки, за да носят по-тежки смисли.
- г. Мухите не са градивни, в смисъл, че са редуценти, разлагат сложните органични вещества в прости неорганични.
- д. В голямата си част българската поезия е градивна
- е. Сложна и органична
- ж. Мухите в българската поезия не са толкова много
- з. За разлика от пчелите
- и. И пеперудите
- й. След антологията на мухите спокойно може да се направи антология на пчелите и антология на пеперудите.
- к. Има материал и за антология на шурците. Доста.
- л. Мухите са гнусни (по природа), а читателят и читателката са (по природа) гнусливи.
- м. Ммммммммм... Малко ли е?

¹¹ *Ibid.*, с. 86.

Накрая има още една съществена дреболия. Антологията на мухите не е хербарий, където всяка текстуална муха да си седи кротко забучена с карфицата на своя автор. Истинската, живата антология трябва да събира мухи, успели да се измъкнат от текста, от името, дори от контекста. Затова тук са дадени само фрагменти, фасетки от текстове, а авторите стоят чинно указани долу, под пръчка. За което се надяваме на тяхното разбиране и снизхождение¹².

Това е текстът и ако конципираме в прав ред основните положения, той иде първо да опише трудността и безнадеждността да се търсят мухи в българския и в който и да е канон. Най-напред, защото самата муха е неканонична. За разлика от пчелата например.

В една от редките, единични статии, засягащи нашата тема, Оге Ханзен-Льове говори тъкмо за мухата като дионисиевски символ, свързан със смъртта, разложението, разпада на живата плът, точно обратното на пчелата „която възплъщава аполоновския принцип на ‘новото свързване’, на ‘космоса и устройството’...“¹³

В този смисъл пчелата е *пар екселанс* антологийна, тя в някакъв степен концептуално и етимологично е в основата на антологията (самото понятие „антология“ етимологически отправя към цветосъбиране или смислосъбиране). Тъкмо това събиране на цвят и смисъл слага пчелата така високо в символната йерархия и в канона.

Пчелата е колективно и йерархично същество по природа, а мухата е тъкмо на другия полюс – анархистична, хаотична, изпаднала от реда, вън от нормата, вън от обществото, недопускана в неговите проекти, невлизаща в социостроителни аналогии и алегии. „Като пост-исторически минус-същества или не-същества те не само нищо не дават или даряват, а точно обратното – крадат, изсмукват, атомизират...“¹⁴

И тук в контекста на началните думи за антропоцентризма на културата, в която сме потопени, нека кажем, че това разделение пчела – муха тече най-вече по линията полезно – вредно. Полезно – вредно спрямо отправната точка на човека естествено. (Природата, нека уточним, не прави тази разлика между двата вида, за нея и двата са

¹² Господинов, Г. Към една антология на мухата. – *Литературен вестник*, 2000, бр. 4, с. 16.

¹³ Ханзен-Льове, Оге. Руските литературни мухи. – *Литературен вестник*, 2000, бр. 4, с. 1.

¹⁴ *Ibid.*, с. 1.

полезни.) Но на човека пчелата му върши работа, буквално, а оттам и метафорично, и някак естествено тя е попаднала във високите йерархии, за разлика от мухата.

Към всичко това нека прибавим и очевидното: че мухата е тема непрестижна, дребна, уязвима, явяваща се предимно в поговорки и фразеологизми с негативен смисъл (например „лапа мухи“). Както се каза и в краткия полуироничен манифест, цитиран преди малко, къде по-сигурно, ако така и така си решил да пишеш за насекоми, да вкараш някой щурец, пеперуда или пчела.

Опитът за тази антология на мухата обаче донякъде размества, а донякъде оправдава тази нагласа. Мухата я има, влетява в сърцето на канона, така да се каже. Може да се открие в поезията на Иван Вазов, Петко Р. Славейков, Пейо Яворов, Никола Вапцаров, Атанас Далчев, Асен Разцветников, Александър Геров, Константин Павлов, Биньо Иванов и други. Понякога, в по-редки случаи, мухата може да се яви като централен мотив или алегория, около която се разгръща стихотворението, така е при Яворов. А в по-често срещаните случаи тя прелита в отделен стих, прозвънява, за да изпълни очакваната си роля, натоварена с вече обрасли стереотипни смисли, които изреди-хме по-горе.

Откриваме мухата у Вазов в самата „Епопея на забравените“, в стихотворението „Караджата“:

В този час вълците, кои мърши търсят, с
крак гърди им ровят и мяса им късат; и
гладните орли, оплескани с кръв,
в мъртвите им очи удрят своя клъв; и
мухите златни в бръмчащи рояци лакомо
налитат немите юнаци изложени голи
под слънчевия жар...¹⁵

Тук мухата влиза в класическия образ на редуцент, разлагащ органичното, плътта, редом с дивите зверове. Тя е в най-ниската част на тази йерархия, но все пак в съседство с вълците, „кои мърша търсят“, и орлите, „оплескани с кръв“. Тези налитащи лакоми мухи под слънчевия жар са дадени като „златни“, но тук златното не бива да обърква

¹⁵ Вазов, И. *Събрани съчинения в 22 тома*, Том 2, София: Български писател, 1975, с. 92.

с оценностяване, а по-скоро зоологически точно предава конкретния вид муха. Това е т. нар. зелена муха или месарка (*Padalny Sarcophagus*, забележете), която има точно такова златисто-зеленикаво оцветяване отгоре на гърба и главата и се храни предимно с мърша. В случая Вазов насочва съзнателно (според реалистичната логика на цялата сцена) тъкмо към този вид насекомо. Неведнъж мухи ще срещнем в прозата на Вазов, не по-различни като употреба от показаната тук, а разбира се, в поезията му пчелата, пчелицата прехвърква с доста по-голяма честота¹⁶.

При Яворов имаме един от редките случаи в българската поезия, когато мухата взема върху крехките си крила смислостроителна функция и цялото стихотворение се върти около нея. Става дума за третата част на „Шепот насаме“:

Една муха се бие по стъклото на широкия прозорец. Тук
вътре мека топлота, приятност
и нечий шепот в странен полусън; средзимна,
мрътвосива необятност, простора се открива
там отвън.
Една муха се бие по стъклото на разделния прозорец. Къде се
тя стреми – мушица, шушка – ?
И аз се вирам; ето я колос, вселената
засенил и се люшка
пред сянката си гръмнат, – ням въпрос –!
Една муха замръзна върх стъклото на студения прозорец¹⁷.

Дали стихотворението нахвърля само ескиз, сцена, дребно всекидневие, не по-значимо от мухата на прозореца? Би могло да се прочете и така. Но за литературния историк то отваря много и различни прозорци на интерпретацията. Смъртта на една муха трудно може да бъде наречена събитие, но именно оттук стихотворението проговаря по тази голяма тема. Всъщност единственото подвижно нещо, нарушаващо статичната приятност на стаята, е блъскащата се в стъклото муха още от първия стих. Тя е ненавременна, несвоевременна, не в сезона си – от последния стих, в който тя „замръзна на стъклото на студения

¹⁶ Като пчели, когато се роят,/ изфръкнали из кошера си тесни, така и моите
тъговити песни /на облак из сърцето ми летят. (Вазов, „Като пчели“)

¹⁷ Яворов, П. К. *Събрани съчинения*, т. 1. – София: Български писател, 1977, с. 202.

прозорец“, разбираме, че е зима, когато всъщност мухи няма. Тоест имаме оцеляла или събудена самотна муха, чужда на света и времето. Между движението и блъскането на живота и утихването на смъртта се разгъва това стихотворение, неговата динамика – това е рамката (в рамката на един прозорец). И тук можем да го прочетем в ризома от препратки към други Яворови стихотворения. Дали не става дума за онова „Живот и смърт се разминават всеки миг...“ („В часа на синята мъгла“). Или тази блъскаща се в леденото стъкло муха не препраща към онази ледена и стъклена стена:

Ледена стена – под нея съм роден. Стъклена
стена – отвред съм обграден.
Хладната стена – замръзна моя дих. Вечната
стена – с глава я не разбих...¹⁸

Като че ли паралелът между двете стихотворения е съвсем очевиден. Мухата, която няма да разбие студената стъклена стена на прозореца и ще замръзне върх стъклото, е в синхрон с лирическият герой, дори е негов двойник – „замръзна моя дих“. В „Шепот насаме“ този мотив е предаден, изсвирен през най-всекидневното и незабележимо – една муха на прозореца. И в тази конкретност и нищота на сцената нищетата на живота и смъртта е още по-въздействаща. С други думи, „свърхземните въпроси, които никой век не разреши“, са едни и същи както за венеца на божие творение така и за презряното насекомо. Едно и също, единосъщно е, което прави нещата още по-мрачни и мъртвосиви, отнемайки блясъка и възвишеността на мисълта за смъртта и обречеността, която човек сякаш егоцентрично мисли и преживява само за и вътре в себе си.

Разбира се, тук става дума и за мащаба, за способността да видим малкото (и да видим смисъла в него), да го съизмерим с най-голямото, с вселената „и ето я – колос/ вселената засенил и се люшка...“

Впрочем тъкмо за това стихотворение имаме малък коментар от самия Далчев в неговите „Фрагменти“: „Още един пример, дето ни е даден контрастът (разбира се, повече символен) между стаята отсам прозрачната преграда на прозореца и безприютността на Космоса отвъд нея...“¹⁹

¹⁸ *Ibid.*, с. 154.

¹⁹ Далчев, А. *Фрагменти*. – София: Български писател, 1974, с. 166 – 167.

Действително, ето още една от очевидните посоки, в които това стихотворение може да бъде четено – в категориите вътре-вън, подреденост и хаос, дом и космос. И колко тънка и прозрачна е преградата между тях. И още едно внимателно наблюдение на автора, за когото детайлът, стаята и прозорецът са част от собствената му поетика. По-долу в същия фрагмент Далчев пише: „Забележителното в тия стихове е, че наред с обобщения зрителен образ ни е даден наопаки един детайлизиран слухов образ. Като че Яворов е имал око само за далечното, а близкото е възприемал чрез слуха и кожата си“²⁰.

Без да отива по-далеч и да посочва, че този слухов образ уподобява бръмченето на муха, Далчевото наблюдение, струва ми се, спокойно води натам. Достатъчно е да прочетем на глас само втората част на стихотворението със съскави и шушкащи съгласни – мушица, шушка, колос, вселена, засенил, се люшка, ням въпрос... И онова финално зъзнещо и уж звънкащо „замръзна“, което приключва живота и стихотворението и въвежда смъртта. Така у Яворов мухата въвежда и свой звукопис.

Мухата като символ на тленното отзвучава и в може би най-силното и концептуално важно стихотворение на Вапцаров – „История“.

Като мухи сме мрели есен,
жените вили по задушница,
изкарвали плача на песен, но
само бурена ги слушал²¹.

Това късно Вапцарово стихотворение, писано след излизането на „Моторни песни“, разбулва драматичното разминаване между лично страдание и безсърдечните (включително в едно чакано ляво бъдеще) писания на историята и на поетите, „улисани във темпове и във агитки“. Тъкмо в стихотворение, озаглавено „История“, което всъщност тематизира изпадащото от историята, оставащото вън от многотомните писания, вън от кадъра, мухата като *а- исторично съществуване* има своето естествено място. От една страна, имаме типично вапцаровското вкарване на разговорно-народното „мрем като мухи“, от друга, мухите дават анонимността, безименната маса, която дори имената си няма да остави. От трета страна, мухата е част от некрасивото, това, от което

²⁰ *Ibid.*, с. 167.

²¹ Вапцаров, Н. *Стихотворения*. – София: Български писател, 1989, с. 162.

се отвърждаме, битово снизеното в описанието на тези маси. Мухите са част от тази естетическа верига – *лук и киснало, мустаците увиснали, сухи бърни, добитък, синурите, бурена, кръвта, убити, горчи, отрова, мирише*. Там обитават те и макар влизането им в стихотворението да е някак странично, през фразата, то работи за цялата плътност, сетивност и конкретност на неприветното, което страда. Включително и в мъката, която „сама в пространството ще скита“, в това неутешимо и безпосочно реене, бихме могли да усетим малко нещо от зигзагообразното реене на мухата.

С тези трима български поети от канона ще затворим засега по-близкото четене на тази антология на българската муха. Ще споменем само, че в нея влизат още Асен Разцветников със „За нея“ („За нея ли, малки мушици, за нея ли плачете...“); Атанас Далчев с „Пръстен“ („Мухите весело бръмчеха/ и кацаха върху прозорците...“); Биньо Иванов с няколко стихотворения; Борис Христов със „Самотният човек“ („Докато другите крещят или говорят за изкуство,/ самотният човек на масата лови мухите и ги пуска“)²²; Иван Методиев, при когото мухата се явява централна за отделни стихотворения („Естетика на трите мухи“), Константин Павлов с „Декларация“ и „Болезнена чувствителност“ („Паяци огризваха/ (за кой ли път!)/ миналогодишен череп на муха“), Румен Леонидов с „Аз и мухите“, Йордан Велчев с „Една мушица“, Димитър Кенаров с „Муха в самолета“, Ани Илков, Бойко Ламбовски, Пламен Антонов, Людмил Станев, неприлично много мухи у моя милост и още други поети с отделни преминаващи мухи.

Какво ни дава заниманието с мухите/насекомите? Защо е важно да ги мислим и извън науката, биологията, естествената история? Защото ни дават аналогии. Защото мухите (и насекомите) отдавна обитават не само природата, а и езика, мисленето, част са от културата ни. И ми се струва, че не правим в случая от мухата слон. А дори и да правим, като мислеци света хуманитари можем да си позволим крачка встрани от себе си, да се наблюдаваме през фасетките на една муха, да сменим гледната точка и да си дадем сметка как езикът ни изговаря – през слонове и мухи.

Затова през мухата в този текст се опитам да говоря за антимунемонталността, антиантропоцентризма, *environmental empathy* (емпатията към всичко живо около нас), за ценността на нетрайното (самите ние – част от тази нетрайност).

²² Христов, Б. Крилете на вестителя. – София: ИК Петриков, 1991, с. 18.

БИБЛИОГРАФИЯ

Блейк, Уилям. Мухата [Blake, W. *Muhata*]. Прев. Теменуга Маринова. – *LiterNet*, 25.10.2010, № 10 (131): <https://litternet.bg/publish24/william-blake/muhata.htm> (посл. проверка 27.10.2023)

Вазов, И. *Събрани съчинения в 22 тома, Том 2* [Vazov, I. *Sabrani sachineniya v 22 тома, Т. 2*]. – София: Български писател, 1975.

Вапцаров, Н. *Стихотворения* [Vaptsarov, N. *Stihotvoreniya*]. – София: Български писател, 1989.

Господинов, Г. *Естествен роман* [Gospodinov, G. *Etestven roman*]. – Пловдив: Жанет 45, 2021.

Господинов, Г. Към една антология на мухата [Gospodinov, G. *Kam edna antologiya na muhata*]. – *Литературен вестник*, 2000, бр. 4, с. 16.

Господинов, Г. *Физика на тъгата* [Gospodinov, G. *Fizika na tagata*]. – Пловдив: Жанет 45, 2011.

Далчев, А. *Фрагменти* [Dalchev, A. *Fragmenti*]. – София: Български писател, 1974.

Дикинсън, Е. *Крехки небеса* [Dickinson, E. *Krehki nebesa*]. – София: Народна култура, 1988, с. 80.

Лукиан. *Сатири и пародии* [Lucian, *Satiri i parodii*]. София: Народна култура, 1986.

Омир. *Илиада* [Homer, *Iliada*]. – София: Народна култура, 1976.

Ханзен-Льове, О. Руските литературни мухи [Hansen-Love, O. *Ruskite literaturni muhi*]. – *Литературен вестник*, 2000, бр. 4, с. 1.

Христов, Б. *Крилете на вестителя* [Hristov, B. *Ktilete na vestitelya*]. – София: ИК Петриков, 1991.

Яворов, П. *Събрани съчинения*, т. 1 [Yavorov, P. *Sabrani sachineniya*, t. 1]. – София: Български писател, 1977.

Благодарности и финансиране

Статията е създадена по проект „Острови на неблажените. История на неконвенционалната българска литература от 1944 до 1989 г. в нейния социокултурен контекст“ с финансовата подкрепа на ФНИ – МОН, дог. № КП-06-Н60/1 от 16.11.2021.

Georgi Gospodinov

PhD, Assoc. Prof.,

Corresponding member of BAS

Institute for Literature – BAS

e-mail: g_gospodinov@yahoo.com

ЗА ПРИРОДАТА – ХИМНИЧНО (ИСТОРИЯТА НА „ШУМИ МАРИЦА“)

Николета Пътова

Институт за литература – Българска академия на науките

ABOUT NATURE – ITS CELEBRATION THROUGH ANTHEMS (THE HISTORY OF „SHUMI MARITSA“)

Nikoleta Patova

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Резюме. Припомнянето на историята около създаването на „Шуми Марица“ и пътят на превръщането ѝ в популярна песен, провокира въпроса: Защо несъвършените стихове на възрожденския учител и книжовник Никола Живков стават основа за текста на първия български национален химн? Какво е характерното съдържание на националните химни и доколко природните красоти на родината присъстват в тях? „Шуми Марица“ не пресъздава природни хубости, но окървавената река вълнува по-силно от „шаващата тихо“ Марица „из тракийска равнина“, от „синия“, „бял“ или „тих“ Дунав, от „милите“ планини и „драгите“ равнини. Силата на станалата български национален химн песен е в нейната бойна история.

Ключови думи: „Шуми Марица“, първият български национален химн, Никола Живков, Иван Вазов

Abstract. Recalling the historical context surrounding the creation of “Shumi Maritsa” and its journey to becoming a widely celebrated song begs the question: Why did the imperfect verses of the Revivalist teacher and scribe Nikola Zhivkov become the basis for the lyrics of the first Bulgarian national anthem? What is the characteristic substance of national anthems and to what extent is the natural beauty of the homeland present in their content? “Shumi Maritsa” does not recreate any natural wonders, but the bloodied river is more moving than the “shuffling quietly” Maritsa “across the Thracian plain”, than the “blue”, “white” or “quiet” Danube, than the “gentle” mountains and the “dear” plains. The power of the song that has become the Bulgarian national anthem lies in its history of struggle.

Keywords: “Shumi Maritsa”, The Bulgarian National Anthem, Nikola Zhivkov, Ivan Vazov

Проследената тук накратко история на „Шуми Марица“ – песента, която става първият български национален химн, ще бъде коментирана през „аргументите“ за налагането ѝ като държавен музикален символ за няколкото десетилетия от 1886 г. до 1947 г. Природният щрих в текста на „Шуми Марица“ е незначителна като обем част от стихотворението, при това, тя не прославя прелестите на родината, а напротив, запечатва потресаваща картина на страдание и смърт. Окървавената река е най-запомнящият се образ от песента и той провокира въпроса: Доколко важен елемент в националната химнография е родната природа с нейните красоти и богатства? Сред най-добрите художествени примери от българската възрожденска поезия са поредица стихотворения, израз на възторг и преклонение пред красивата родна земя. Никое от тях обаче не става български химн. До 1964 г., когато съчинената през 1885 г. песен „Горда Стара Планина“ по стихове на Цветан Радославов е преработена във варианта „Мила родино“. От 1991 г. „Мила родино“ продължава да е българският държавен химн, но със съкратен от идеологически смисли текст. В него остават единствено стиховете за прослава на райската хубост на българската страна, илюстрирана от гордо извисяващата се Стара планина, синия Дунав и огрените от слънце Тракия и Пирин.

Националноформиращият смисъл на природните описания

Модерната жанрова система на българската литература възниква в периода на Възраждането. Най-динамично и в най-широка тематична гама се развива жанрът на поезията. Поетическите творби ясно и категорично оценностяват родната природа. Нейното опоетизиране достига степента на сакрализация.

Вдъхновяващата възхвала на природата става конструктивен и емоционален елемент за изграждането на националната идентичност. Мотивът за родната земя като „райско място“ е особено продуктивен и употребим от възрожденските автори. А поетическата интерпретация на българската природа във възрожденската книжнина е силен провокатор повече на патриотически, отколкото на лирически емоции. През Просвещението и Романтизма природата започва да се възприема чрез нейната естетическа стойност, но сред българите тя е „важна, забелязвана и оценностявана именно и само като *българска*, предмет на възхита и национална гордост. Тя е осмислена като ценност в качест-

вото си на „българска“¹ (подчертаното на П. А.). Макар и изговорена от възрожденските поети в плана на интимността на отношенията „човек – природа“, красотата на родните пейзажи извиква патриотичните възбуждания на масово споделена емоция. В българската възрожденска поезия природата функционира като „топос на привързаност“². Това отношение заедно с идеологическо-политическите наслагвания от втората половина на българския XIX в. формира колективната емоция към природата. Чрез нея се създават конкретни представи за абстрактното понятие „родина“.

Географските литературни описания на българските места онагледяват и назовават националното пространство. Представите за родното, които от XVIII в. насетне се мислят в параметрите на националното, освен попълване на разказа за славно минало, за изконна държавност, за собствен език, за свое териториално пространство, за иманентни добродетели и сила, изразяват и възхита пред прелестите на природата. От поетическа страна тя е картинното олицетворение на родината. Описанията на природата обаче служат и на геополитическия прагматизъм – чрез тях се очертават границите на националната територия (или на претенциите за нея). Ето – защо е напълно логично присъствието в този род поетически текстове на възторжени и на монументално патетични химнични природни описания. Неслучайно съдържанието на някои национални химни се оформя около възпяване на „неповторимите“ красоти на родната страна („Хубава наша родино“ – химн на Хърватска, „Има една прекрасна страна“ – химн на Дания, „Земя на планини, земя на реки“ – химн на Австрия, „О, Уганда, земя на красотите“ – химн на Уганда, „Аруба, красива страна“ – химн на Аруба и др.).

В модерните времена през XIX и XX в. към хералдическите знаци с традиции от Средновековието – знамето и герба – се прибавя и химнът. С възникването на националните държави той става един от официалните държавни символи. Националният химн е тържествена патриотична песен, „официално възприета като музикален символ на

¹ Антов, П. Екологични идеи и философия на природата в българската литература през 1970 – 80 години в глобалния контекст на модерността. – В: *Човек и природа в българското литературно въображение: осем разходки*. Съст. М. Серафимова – София: ИЦ Б. Пенев, 2023, с. 17.

² Серафимова, М. Въведение. – В: *Човек и природа в българското литературно въображение: осем разходки*. Съст. М. Серафимова – София: ИЦ Б. Пенев, 2023, с. 8.

дадена нация, държава“³, чийто текст съдържа едни от важните идентификатори на националната група. Химнът възпява достоинства на голямата общност. Сред тях са красотата на природата и изобилието на природни блага, които песента прославя наред със свободата и храбростта, Бог и владетеля. Предпочитаното музикално изпълнение на националния химн е маршова песен. Културноисторическите контексти от Античността, през Средновековието до Новото време изменят както съдържанието, така и музикалното звучене на химничните творби. Най-синтезирано, независимо от настъпващите промени в него, този литературно-музикален жанр се определя като „тържествена песен“⁴.

Как възниква песента „Шуми Марица“?

Припомнянето на историята около създаването на „Шуми Марица“ и пътят на превръщането ѝ в популярна песен, в песен, която вълнува и възпламенява духа и емоциите на българите, би отговорило на въпроса: Защо несвършените стихове на възрожденския учител и книжовник Никола Живков стават основа за текста на първия български национален химн? Отговорът не е твърде скрит и изненадващ, но би било интересно да проследим историята, която стои зад него.

Съдържанието на песента според първоначалния вариант, написан от Н. Живков, е изпълнено с призивни стихове, които увеличат войниците, водени от генерал Черняев на бой срещу турските войски. Началната картина на оцветената от кръвта на загиналите българи река Марица и олицетворяването на родината с разплакана „вдовица люто ранена“ са ярка метафора на изтърпените страдания, на които може да бъде сложен край само чрез бунт и в битка с турския враг. Надеждата е в руския генерал, към чиято войска се присъединяват българските доброволци. Историческият факт, настроението и емоцията, описани в песента, са свързани с началото на Сръбско-турската война от 1876 г.

Сред българските доброволци, които участват в боевете край река

³ Определението за национален химн е взето от: *Български тълковен речник*. Четвърто издание. Допълнено и преработено от Д. Попов. Ред. Андрейчин, Л., Л. Георгиев, Ст. Илчев, Н. Костов, Ив. Леков, Ст. Стойков, Цв. Тодоров. – София: Наука и изкуство, 1994, с. 1039.

⁴ *Речник на литературните термини*. Четвърто преработено и допълнено издание. Ред. Ницолов, Л., Л. Георгиев, Хр. Джамбазки, С. Спасов. – София: Наука и изкуство, 1980, с. 732.

Тимок под предводителството на генерал Черняев, е Никола Живков. Освен военен офицер, Михаил Черняев е добър публицист и близък на славянофилския кръг около Иван Аксаков. През 1876 г. генерал Черняев, който въпреки успешната си военна кариера и получените през нея отличия, от няколко години е уволнен от руската армия. Той се включва в Сръбско-турската война като доброволец. Поверено му е командването на доброволческа бригада, в която участват много българи. Войната завършва с неуспех за сърбите.

Никола Живков (1847 – 1901) е възрожденски книжовник, учител, обществен и читалищен деец. Роден е в Търново. Учи при Н. Михайловски, П. Р. Славейков и при американските мисионери в Русе. Когато приключва с ученето си, самият той става учител. От 1874 г. е главен учител във Велес. Открива нови училища в района и подготвя първите театрални представления в този край. Принуден да напусне Велес, той се мести в Берковица, но заради участието си в Берковския революционен комитет е арестуван. Успява да избяга във Влашко. След края на Сръбско-турската война отново се връща в Румъния⁵. Тогава пише пиесата „Илю войвода“, чието Трето действие завършва с изпяването на „Шуми Марица“. Самата песен е създадена без никакви претенции и без очакване за нейната бъдеща съдба.

Споменът на Никола Живков за създаването на „Шуми Марица“ е писмен отговор на молбата на Иван Шишманов към автора за повече сведения около възникването на песента. Живков написва стихотворението след завръщането си от сръбско-турските боеве. Той споделя, че „Шуми Марица“ никога не би станала толкова популярна, ако не беше запяна на сцената в представлението на пиесата „Илю войвода“ и описва възнанията и възторга, при които се изиграва спектакълът:

[...] та като се върнахме из сръбско-турския бой на 1876 год., от командата на генерала Черняева, аз си възпявах тамошните подвиги на доброволците и другари в стиховци, и при другите, които не съм ни писал, намислих в г. Плоещ „Шюми Марица“, която белки не щеше да види толкози свят, ако не бяхме играли моята пиеса в ръкопис „Илю

⁵ Биографичните данни за Н. Живков са от: Ботушаров, Хр. *Никола Живков*. София: Народна просвета, 1986; Унджиева, Цв. *Живков, Никола Атанасов*. – В: *Енциклопедия Българско възраждане. Литература. Периодичен печат. Литературен живот. Културни средища*. Т. 1, А – Й. Отг. ред. Р. Дамянова. София: АИ Проф. М. Дринов, 2014, с. 328, 329.

Войвода“, дето е употребена и Шюми Марица, която и по съдържание, като се хареса на другарите, запяха я за винаги, и аз като видях, че се харесва на света, проводих и я печатах в българския вестник „Новинар“, издаваем в Букурещ. Там е напечатана тъкмо тъй, както в „Гуслата“ ми, стр. 23⁶.

Първата публикация на стихотворението е извън текста на пиесата „Илю войвода“, която до Освобождението остава в ръкопис. То е публикувано под заглавието „Черняева марш“ във в. „Секидневний новинар“. Вестникът е първият опит за издаване на български всекидневник. Излиза в Букурещ само в 50 броя в периода април – юни 1877 г. Следващите две обнародвания на „Шуми Марица“ отново са с името „Черняева марш“ и са в двете издания на стихосбирката на Н. Живков „Гусла с песни“ от 1878 г.⁷ До първото издание на пиесата „Илю войвода“ през 1880 г. маршът е публикуван в още три книги, в които издателите им не споменават името на Н. Живков. Текстът в тях е с променени или добавени стихове и се отличава от оригинала. В двете издания на пиесата – от 1880 г. и след това от 1895 г. – авторът отпечатва своя текст от 1876 г. без никакви редакции. Единствената разлика от публикацията в „Гусла с песни“ е размяната на местата на куплети 5 и 6. До приемането на песента за български национален химн тя се разпространява като фолклорна творба – пее се в различни варианти на текста, отпечатва се в песнопойки, които не отчитат авторството на популярните песни. Колкото по-известна става песента, толкова по-неизвестен остава нейният създател. В масовото съзнание „Шуми Марица“ рядко се свързва с името на Никола Живков.

Изданието на пиесата „Илю войвода“ от 1880 г. не съдържа авторски или издателски предговор или друг пояснителен текст към драмата. В следващото издание от 1895 г. освен портрет на войводата е поместен предговор от автора, озаглавен „Предисловие като история“. На почти четири страници Никола Живков споделя спомените си от играния в Пloeщ спектакъл. Авторът разказва, че пиесата е поставена по ръкописа първо в Пloeщ от „българските юнаци, които бяха на кървавия театър на войната в Сърбия“. За второто представление в Букурещ се преодолява упоритият отпор на „тамошните български

⁶ БИА – НБКМ, ф. 294, а. е. 2, л. 49 – 50.

⁷ Живков, Н. Гусла с песни. 1 изд., Свищов, издадено от Димитър А. Каваков, 1878; 2 изд., Търново, Издава книжарницата на Петра Стоянова, 1878.

чорбаджии“, които не желаят то да се показва в столицата, „под предлог, че щели да посрамят – като неопитни – българщината“. Живков пише, че „актьорите“ са „вече специалисти – калени само за подобно представление; защото идеха от бойното поле, с формите си, миришеха на барут; и имаше да представят своите действия – битките срещу турците, които са описваха в пиесата“⁸. Спорът с букурещките нотабили е решен и спектакълът се играе пред препълнен с публика театрален салон. В края на представлението идва вестникарско съобщение, което гласи, че „московците“ са минали Прут. Войводата го прочита от сцената и актьори и публика подемат мощно „ура!“. Възторгът се пренася от театъра на улицата. След няколко дена руските войски вече са в Букурещ и в Пloeщ и временните „актьори“ отново се връщат като доброволци към истинските битки: „И тъй слезли от театралната сцена в Букурещ, след месец се намерихме на великия театър на войната в България“ – продължава спомените си Живков. Предисловието завършва с призив към „добрите приятели мои и на книжнината“ да разпространяват тази книга, защото така ще помогнат на автора да се погрижи за семейството си и да издаде следващи свои съчинения, които е подготвил. Учудващо е, че в предговора Н. Живков не споменава нищо за песента, която вече десетина години се изпълнява като български национален химн.

„Шуми Марица“ и нейните литературни редакции

Още в първите публикувани без авторовото знание и съгласие варианти на популярната песен „Черняева марш“ става „Александров марш“ в чест на Царя – Освободител. Стихът „Тимок да бродим“ се изменя на „Дунав да минем“ и вместо генерал Черняев герой на песента става цар Александър. „Шуми Марица“ се пее също със стиховете „Вардар ще минем“ и „Цариград е наш“.

Никола Живков, вместо да се радва на популярността на песента, основателно се чувства засегнат от незачитането на неговото авторство. На тази тема той пише в редактирания от него русенски вестник „Телеграф“ статия, в която изразява огорчението си, че в България книжовният труд не се зачита, че той не може да „принесе материална полза на съчинителя“. Не само това, но българският книжовник не

⁸ *Илю Войвода*. Драма в V действия от Никола Живков. Издава Богдан Живков. – Варна, Печатница на Христо Н. Войников, 1895, с. 3.

може да получи и морално удовлетворение, „когато види, че работата му, трудът му хванат място“⁹, защото тогава идва ред на препечатване и намеса в станалия популярен текст, без за издаването му и за промените в него да бъде питан или, поне, уведомяван авторът. Когато Никола Живков се възмущава от свободното „присвояване“ и „развала“ на нечие книжовно дело, той най-вероятно има предвид публичния живот на „Шуми Марица“, който на практика е извън контрола на автора на песента. В периода, в който пише статията за в. „Телеграф“, Живков издава пиесата „Илю войвода“, където „Шуми Марица“ е отпечатана, така както той я е съчинил.

Появата на драмата е посрещната с крайно отрицателна оценка от пловдивския вестник „Народний глас“. Критическият отзив е неподписан, но негов автор е единият от редакторите на вестника – Иван Вазов. Според писателя драми като „Илю войвода“ служат само за да илюстрират липсата на „изкуство, граматика и драматизъм“ и с настоящата си поява представят облика на „драматическата литература у нас“. Вазов оценява „Илю войвода“ като изостанал с 10–15 години от времето си литературен факт. Писателят пояснява, че ако преди Освобождението на драмата „у нас“ се е гледало не като на художествено произведение, а като на „лесно и практично средство да се подейства въз умът и чувствата на по-голяма част от народа ни, чрез излагание събития из миналото и настоящето му да се внуши силна омраза към вековните ни притеснителни и следователно воля и въодушевление за борба“, „днес обаче стана преврат и в положението, и в идеите на народът“¹⁰. Литературната ситуация през 80-те години на XIX в. е много далеч от „преврата“, който посочва Ив. Вазов. Това обаче не пречи да бъде експонирано силното желание за осъществена промяна, за надскачане на възрожденското литературно ниво, за литературни образци, които да служат за похвала на родната литература. Съчинението на Никола Живков и други като него са повод за срам, че „свещът“ познава и съди за българското „духовно развитие“ чрез подобни произведения, възмущава се Вазов. Той има предвид посочените в „История славянских литератур“ от А. Н. Пипин и В. Д. Спасович български автори, сред които е и Н. Живков. Иван Вазов подчертава, че литературната работа трябва да е свързана със стремеж за създаване на

⁹ Телеграф, Русе, бр. 92 от 16 юли 1880.

¹⁰ Иван Вазов. *Събрани съчинения*. Т. 19, Критика и публицистика 1977–1885. Под ред. на Цанева, М. и И. Тодоров. – София: Български писател, 1979, с. 24–26.

художествени произведения, за съдържание с полезно за обществото послание. Аплодираното през предходното десетилетие разпалване на патриотизма вече не е достатъчно. А драмата „Илю войвода“ прави само това, заявява рецензията за нея. Вазов обобщава, че това е „безграмотно и безобразно написано съчинение“. Тази оценка не подминава и маршът в чест на генерал Черняев:

Г-н Живков поискал да блесне и с поетическия си дар, та я е прошарил с стихотворения [...] Тоже е вместил и маршът си „Шуми Марица“. Понеже тая песен по волята на боговете, е станала общ български марш, трябва да благодарим providението, че е осияло духът на Г. Живкова, за да създаде първите два стиха, едничките и действително добри в марша. Останалото не може, освен да прави да се червят любителите на разумното и требова да се остави в забвение¹¹.

Минават три десетилетия от рецензията на Иван Вазов за драмата на Никола Живков и от споменатата в нея оценка за марша „Шуми Марица“. Песента отдавна е българският държавен химн, когато през 1912 г. Народния поет пише нов текст на „Шуми Марица“. Вазов запазва само първите два стиха от оригинала – тези с окървавената река и плаещата вдовица, които още в статията си във в. „Народний глас“ той оценява като „едничките действително добри в марша“. Преправя припева и променя текста на останалите стихове, запазвайки призивния им боен патос. Двете стихотворения – старата и новата „Шуми Марица“, са публикувани заедно в Славянски календар за 1913 г. Вазов включва стихотворението със своя текст в новата си стихосбирка „Под гръма на победите“ (1914). Две години след това го помещава и в „Песни за Македония“. И в двете издания поетът добавя коментар за необходимостта от „текстуални поправки“ на „Шуми Марица“, за да стане българският химн „приличен“ и по съдържанието си. Песента в редакцията на Ив. Вазов възхвалява българската чест, достойнство, слава, свобода. Стихът на поета несъмнено е по-гладък и хармоничен, но смисълът продължава да е абстрактно призивен. Вазов споделя с почуда, че няколко години след преработката маршът продължава да се пее в неговия стар вариант.

¹¹ Иван Вазов..., с. 26.

Природните шрихи като емблема на родното

При всички редакции на Никола-Живковия текст първите две строфи на стихотворението остават непроменени. Песента винаги започва със стиха: „Шуми Марица окървавена,/ Плаче вдовица люто ранена“. Силата на „Шуми Марица“ не е в поетическите картини или в наличието на художествено майсторство. Още по-малко бихме могли да я търсим в пресъздаването на природните хубости на родината.

Символът на окървавената река и ранената майка България обаче са по-силно въздействащи върху патриотичните емоции на българите от христоматийно известните и сега, и през последните десетилетия на XIX в. лирични стихотворения, възпяващи красотите на България – „Татковина“ на П. Р. Славейков, „Хубава си, моя горо“ на Л. Каравелов, „Отечество любезно, как хубаво си ти!“, „Де е България?“, „Мила Българю, хубава си ти“ на Ив. Вазов. Природните описания в тях, възхвалята на красотите на родината са сред важните образни и емоционални елементи, които съставят обобщения образ на българското и изграждат устойчивите знаци на националната символика. Поетическата картина на окървавената река Марица вълнува по-силно от развълнувания „тих бял Дунав“, който „весело шуми“, от „бели Дунав“ и от „Дунава студени“ в стихотворенията на Иван Вазов „Тих бял Дунав“, „Де е България?“, „Мила Българю, хубава си ти“. Сполучливият стих на Н. Живков е по-запомнящ се символ на ужаса и страданията от битките, отколкото ведрото описание на родината като: „този кът,/ дете Дунав, Вардар, Струма/ и Марица си текат“ в популярната творба на Петко Славейков „Татковина“. Славейков пише и публикува в издаваното от него първо детско списание „Пчелица“ (1871) стихотворение, озаглавено „Марица“. Там авторът поетично описва движението на реката от извора ѝ в Рила до вливането ѝ в Бяло море. Река Марица присъства в множество поетически текстове. Стихове са посветени и на други, преминаващи през България реки – особено на Дунав, Вардар и Струма. Но няма стихове, които да създават образ с ярка метафоричност, подобна на картината на окървавената река и близък по сила до този от „походния марш“ на българите от сръбско-турските военни действия от 1876 г.

Бойната история на походния марш

„Шуми Марица“ притежава своя бойна история, откъдето идва мощната сила на песента. „Шуми Марица“ се самосъздава като химн в героичното време и пространство на битките. Военната история на песента започва още с написването и` през 1876 г., петя я опълченците в боевете през 1877 – 1878 г.; през 1885 г. тя придружава българските войници при Сливница, Драгоман и Пирот; през 1912 г. се пее през Струма и Вардар до Бяло Море; през 1915 г. се запява и в Охрид. Така любимият походен марш обхожда цялата бойна география на България от ново време. След съединението на Княжество България и Източна Румелия (1885) „Шуми Марица“ става официален български химн през 1886 г.

Историята на „Шуми Марица“ се състои от поредица въодушевяващи примери за национална сплотеност, за възпламеняваща бойния дух енергия, която провокира песента. В щастливата съдба на „Шуми Марица“ като походен марш се намира нейното емоционално въздействие и нейната виталност. Устойчивостта на Никола-Живковия нескопосен текст няма художествени основания. Основанията са в бойната история на песента, която обяснява защо несъвършените стихове на възрожденския учител и книжовник Никола Живков стават основа за текста на първия български национален химн.

БИБЛИОГРАФИЯ

Антов, П. Екологични идеи и философия на природата в българската литература през 1970 – 80 години в глобалния контекст на модерността. – В: *Човек и природа в българското литературно въображение: осем разходки*. М. Серафимова (съст.) [Antov, P. Ekologichni idei I filosofiya na prirodата v bulgarskata literatura prez 1970 – 80 godini v globalniya kontekst na modernostta. – In: *Chovek I priroda v bulgarskoto literaturno vaobrazhenie: osem razhodki*. Sast. M. Serafimova]. – София: ИЦ Б. Пенев, 2023, с. 13 – 53.

БИА – НБКМ, ф. 294, а.е. 2, л. 49 – 50.

Ботушаров, Х. *Никола Живков* [Botusharov, Hr. Nikola Zhivkov]. – София: Народна просвета, 1986.

Български тълковен речник. Четвърто издание. Допълнено и преработено от Д. Попов. Ред. Андрейчин, Л., Л. Георгиев, Ст. Илчев, Н. Костов, Ив.

Леков, Ст. Стойков, Цв. Тодоров [*Bulgarski talkoven rechnik*. Chetvarto izdanie. Dopolneno I preraboteno ot D. Popov. Red. Andreychin, L., L. Georgiev, St. Ilchev, N. Kostov, Iv. Lekov, St. Stoykov, Tsv. Todorov]. – София: Наука и изкуство, 1994.

Вазов, И. *Събрани съчинения*. Т. 19. Критика и публицистика 1877 – 1885. Цанева, М. и И. Тодоров (ред.). [*Ivan Vazov. Sabrani sachinenia*. Т. 19. Kritika I publicistika 1877 – 1885. Tsaneva, M. i I. Todorov (red.)]. – София: Български писател, 1979.

Речник на литературните термини. Четвърто преработено и допълнено издание. Ред. Ницолов, Л., Л. Георгиев, Хр. Джамбазки, С. Спасов [*Rechnik na literaturnite termini*. Chetvarto preraboteno I dopalneno izdanie. Red Nitsolov, L., L. Georgiev, Hr. Dzhambazki, S. Spasov]. – София: Наука и изкуство, 1980.

Серафимова, М. Въведение. – В: *Човек и природа в българското литературно въображение: осем разходки*. Съст. М. Серафимова [Serafimova, M. Vavedenie. – In: *Chovek I priroda v bulgarskoto literaturno vaobrazhenie: osem razhodki*. Sast. M. Serafimova]. – София: ИЦ Б. Пенев, 2023, с. 7 – 10.

Унджиева, Цв. Живков, Никола Атанасов. – В: *Енциклопедия Българско възраждане. Литература. Периодичен печат. Литературен живот. Културни средища*. Т. 1, А – Й. Отг. ред. Р. Дамянова [Undzhieva, Tsv. Zhivkov, Nikola Atanasov. – In: *Entsiklopedia Bulgarsko vazrazhdane. Literatura. Periodichen pechat. Literaturen zhivot. Kulturni sredishta*. Т.1, А – Y. Otg. red. R. Damyanova]. – София: АИ Проф. М. Дринов, 2014.

Nikoleta Patova, Assoc. Prof. PhD
Institute for Literature – BAS
ORCID ID 0009-0000-5184-2513
e-mail: nikoleta.patova@yahoo.com

В ЦАРСТВОТО НА ФЛОРА



**„КОЛКО ИДИЛИИ СЕ РАЖДАТ В УМА НА ЧЕЛОВЕКА“,
ИЛИ ЗА РАСТИТЕЛНИЯ СВЯТ
У Н. ГЕРОВ**

Андриана Спасова

Институт за литература – Българска академия на науките

**“HOW MANY IDYLLS ARE BORN IN THE MIND
OF MAN”: A STUDY ON THE PLANT WORLD
IN N. GEROV’S WORKS**

Andriana Spasova

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Резюме. Проследяването и анализирането на природата и по-конкретно на мястото на растенията в творчеството на видния просветител Найдено Геров неминуемо предполага да се насочим към разнопосочните му книжовни и обществени занимания. Взирането в една по-тясна тема, каквато е растителният свят, е плодотворна призма, през която по-ясно изпъкват отделни аспекти (художествени, фолклорни, идеологически, терминологични, биографични, епистоларни) от многообразните интереси на възрожденеца и дават повод за тяхното преосмисляне. Статията ще направи първоначални и кратки наблюдения върху това как етноботаниката и отделни фитоними са вплетени в първата новобългарска поема „Стоян и Рада“ (1845); в ръкописните интимни стихотворения „Песен“, „Есен“, „Каквото някое дърво“ (1842), „Вакхически песни“; в първия „Речник на българския език“ (1895 – 1904), в интимната кореспонденция и др.

Ключови думи: Найдено Геров, етноботаника, фитолингвистика, интимна поезия, флористична парадигма, лична кореспонденция, Мария Герова

Abstract. Tracing and analyzing nature and, more specifically, the place of plants in the work of the prominent educator Nayden Gerov inevitably implies focusing on his diverse literary and social activities. Looking into a narrower theme, such as the plant world, is a fruitful prism through which particular aspects (artistic, folkloric, ideological, terminological, biographical, epistolary) of the Revival writer’s manifold interests emerge more clearly and provide occasion for their reconsideration. The paper aims to analyze how ethnobotany and individual phytonyms are incorporated

into Nayden Gerov's works, such as the first New Bulgarian poem "Stoyan and Rada" (1845), manuscript intimate poems "Song", "Autumn", "Whatever Tree" (1842), and "Bacchic Songs". The study also examines how the usage of botanical terms is included in the first "Dictionary of the Bulgarian Language" (1895 – 1904), intimate correspondence, and other relevant sources.

Keywords: *Nayden Gerov, Ethnobotany, Phytolinguistics, Intimate Poetry, Floristic Paradigm, Personal Correspondence, Mariya Gerova*

Разнопосочните книжовни занимания на Найден Геров са продиктувани и от енциклопедичността и синкретизма на възрожденското време, но и от пристрастното и продуктивно перо. Биографията на интелектуалеца показва как то се разгръща на страниците на поезията, лексикографията, физиката, публицистиката, пътеписната проза, учебната литература, етнологията. Въпросът за мястото на природата и по-конкретно за употребата на растенията в текстовете на българския поет и езиковед насочва към редица полета – художествени, фолклорни, идеологически, научно-терминологични, биографични, епистоларни. Многоликостта на всички тези аспекти през флористичната парадигма подчертава по-ясно разнообразните интереси на възрожденеца. Модусът на растителния код всъщност задава нова отправна точка към добре познатите страни от творчеството, личната и обществената сфера на просветителя. Тяхното преосмисляне е от онези предизвикателства, които разширяват научното поле с допълнителни и любопитни аналогии.

На пръв поглед *етноботаниката*, непозната за българския читател на XIX век, стои некохерентно до поезията и интимните писма на Н. Геров. Този първоначален поглед е разколебан и проблематизиран още с разлистването на крупния „Речник на българският език“ (1895 – 1904), с прочита на първата новобългарска поема „Стоян и Рада“ (1845), на ръкописните студентски стихотворения като „Есен“, „Каквото някое дръво“ (1842), „Прошение“, „Посвещение“, „Вакхически песни“, с разгръщането на останалите и до днес почти неизвестни писма до съпругата му Мария Герова.

В многотомния тълковен речник се срещат многобройните народни названия на растения и е дадена тяхната точна етимология от латински език, придружена с преводи и перифрази на руски език. Това дава повод да предположим, че едни от първите български употреби на фитонимии и началният опит за изграждането на по-цялостна картина на *фитолингвистиката* се свързва с името на Н. Геров. Разбира се, тук не става дума за професионални опити на възрожденския лексик-

кограф и етнограф в това научно поле или за целенасочено застъпване на ботаническото познание. То се появява едва в края на XIX век след Освобождението и се свързва с имената на А. Тошев „Към терминологията на българската флора“ (1890), Ст. Георгиев „Родопите и Рилската пустиня и нивната растителност“ (1891), Атанас Илиев (1852 – 1927) с фитонимичното изследване „Растителното царство в народната поезия, обичаите, обредите и поверията на българите“ (1892 – 1893), Анани Явашев (1855 – 1934) с „Принос в българската народна ботаническа медицина“ (1905) и Петър Козарев (1873 – 1957) с „Българските народни имена на растенията“ (1925) и др.

В „Речник на българския език“ са включени множеството имена на растения (цветя, дървета, билки) и обвързването им с фолклорната, етнографската, етимологичната, географската и медицинската сфера не го превръща в *ботанически речник*, но позволява да мислим както за мястото на растителната терминология като отделен речников дял, така и за афинитета на Н. Геров към тази област. Въз основа на конкретен съпоставителен анализ между представената терминология на растения в Геровия речник и тази в трудовете на първите български ботаници, Г. Дюлгерова аргументира тезата си: „Ботаническите материали, публикувани от А. Тошев и Ст. Георгиев, както и на „Ботаническият словарь“ от Н. Анненков (1878) и *Judoslavenski imenik bilja* от Šulek (1879), които по всяка вероятност са били познати на Н. Геров, представят материала по модела на специализирания ботанически речник“¹.

От една страна, специализираната лексика на растения в Речника е още по-привлекателна за изследователското око поради успоредното ѝ функциониране с различен тип лексика. Първият може да бъде обособен като *етнокултурна* терминология. Тук се включват „названия на специфични български реалии – облекло, дом, семейство и роднинство, предмети, ястия, танци, обичаи, демонология, календар и т. н.“². Вторият тип лексика насочва към специализираната *медицинска*

¹ Дюлгерова, Г. Представяне на имената на растения в речника на Найдено Геров. – *Найден Геров в историята на българската наука и култура*. – София: АИ Проф. М. Дринов, 2002, с. 173.

² Божилова, М. Речникът на Найдено Геров – лексикографско огледало на българската езикова картина на света. – В: *Найден Геров в историята на българската наука и култура*. – София: АИ Проф. М. Дринов, 2002, с. 78.

терминология³. И третият тип лексика, най-близка до самосъзнанието на възрожденците, отвежда към предмодерната мисловност – това е терминологията, свързана с области като *народно-поетичната, фолклорно-митологичната, религиозната, националноидеологичската, фразеологичната*.

От друга страна, растителният код заема съществено място в литературното творчество на Н. Геров. Първоначалните наблюдения върху поетичните му творби позволяват да направим аналогия между присъствието на природата и по-умелото пресъздаване на художествени образи и естетически идеи. Първите стихотворения на Н. Геров са повлияни от романтизма и сантиментализма на европейската и руската литературна традиция. Геровите творби надскачат познатия модел от фолклорните песни и българския народен размер, в тези стихотворения вече се срещат различни реторически похвати (богата образна система, идейна система, субективно звучене, поетически паралелизъм, сравнения). Тези оригинални текстове – „Посвящение“, „Пред твоя днес аз стоя олтар“, „Плач от самотия“, Мисл връла“, „На Ч***“ и др., отчетливо се разграничават от досегашното стихоплетство през 30-те и 40-те години на XIX век и тази отлика е повод критиците да определят творбите му като начало на новобългарската поезия. Литературоведът Г. Гачев нарича Н. Геров „поет по призвание“, „интимен, камерен поет“, а творбите му систематизира към жанровата парадигма на миниатюрата: „неговите стихове са послание до приятеля, записка в албум, мадригал, куплет, шега, епиграма, епитафия“⁴.

От трета страна, интимната кореспонденция на видния руски дипломат до съпругата му рисува един доста различен портрет на познатия ни възрожденец. Става дума за специалното място, което заемат именно цветята и градината в личния живот на копривщенския учен. Споделените интимни моменти в едно от Геровите писма внася известен коректив към установената представа, в която биографичните реалии са обвързани предимно с просветителски и националноидеологически задачи, на които интелектуалецът ревностно се посвещава.

В настоящия текст тези три линии – на енциклопедично-речниковата, на литературната и на епистоларната дейност – взаимно се

³ Херей-Шиманска, Кр. Медицинската терминология по анатомия и физиология в речника на Найденов Геров. – *Български език*, 1999–2000, № 6, с. 42–44.

⁴ Гачев, Г. *Ускореното развитие на културата*. – София: З. Стоянов, 2003, с. 291, 299.

преплитат и допълват. Те препращат към емблематичните сфери от книжовния и публичния път на Н. Геров. Привеждането и проблематизирането на отделни примери, свързани с представата на природата и употребата на разнообразни фитоними, ще спомогне да се осмислят отделните социални и културни роли на възрожденеца. Творчеството му поражда небезинтересни въпроси, като например – как е изграден поетическият образ на природата в поезията му и до каква степен поетът романтик и сантименталист е повлиян от световните литературни образци и до каква – от народнопесенната култура; как автобиографичният и епистоларен образ на растенията говорят за един афинитет, характерен за представителите на буржоазно-аристократичното общество, отново с аналогии с руската аристокрация от XIX век; до каква степен фитолингвистичната терминология и художествената образна система на растителния свят се вплитат с националноидеологическите значения, които са централни за преследваната от Н. Геров идеология, или докъде научният и литературен речник е самодостатъчно изолиран и ценен сам по себе си и докъде е функционално привлечен към социално-политическата пропаганда; как едни занимания, каквито са фолклористичните и езиковедските, довеждат до първите прояви на научни занимания с фитолингвистиката и ботаниката, напълно нови и непознати за възрожденското общество.

* * *

В част от многобройните писма до жена си Мария Пулиева се разкрива едно ново лице на руския вицекомсул – това е на *ботаника Геров*. В някаква степен увлечението на нашия интелектуалец следва един руски образец на дворянското увличане към поддържането на лична градина с цветя. На 10 юли 1858 г. от Пловдив поетът пише до съпругата си в Карлово: „Щом стигнах в града, влязох в градината да я видя. Тя е добра, много латина нацъфтяла, а шибоят повечето е изсъхнал, слънчевата любовница е разцъфтяла“⁵⁵. Архивистката Нели Запрянова-Пенева, чийто фокус е създаването на опис към многобройните разпръснати ръкописи на възрожденеца, неслучайно се спира върху биографичния детайл с Геровата градинка и ботаническите интереси на автора. Особено внимание заслужава следният фрагмент:

⁵⁵ Български исторически архив на Национална библиотека „Св. св. Кирил и Методий“ (БИА – НБКМ), фонд 22 (Найден Геров), оп. II, а. е. 861а, л. 38.

Н. Геров отделя изключително внимание за поддържането и подреждането на градината в двора на дума му, изобилстващ с лехи от цветя. Редовно в писмата си осведомява М. Пулиева за състоянието ѝ. [...] През 1858 г. моли годеницата си да го снабди с цветя от Карлово, а през 1867 г. изпраща шибой и други видове цветя чак до Цариград. В двора чрез улуци дъждовната вода се отвеждала в солидно построена щерна (водоем). Вероятно голямото цветно разнообразие е изкушило княз А. Церетелев и той купува цветята от градината, когато Н. Геров напуска Пловдив в края на 1878 г.⁶

Както става видно, в просторния цитиран пасаж направените изводи са въз основа на немалък емпиричен материал от писмата на Найден Геров до Мария Герова. Обхванатият времеви диапазон, свързан с личните градинарски пристрастия на видния общественик, според писмата му е от 1858 до 1878 г. – един период на изкрystalизирана и целенасочена църковна и освободителна съпротива на българите. Руският вицекомсул отделя значителни лични средства да изгради своя малък цветен свят, който да бъде професионално съоръжен, да има труднооткриваеми и екзотични растителни видове, да бъде примамлив и желан от другите обект. Градинката на Н. Геров изкушава ценителите на красивото и естественото. Тя обаче не е само „спасителен“ остров от изострената обществено-политическата динамика и дипломатическите ангажименти на нейния стопанин. Чрез закупуването ѝ от княз Алексей Н. Церетелев (1848 – 1883, руски дипломат, застъпник на българската национална кауза) Геровата градинка се превръща във важна недвижима собственост. Нейната материална ценност допринася не само за известно обезпечение на поета, но и в края на XIX век става атракция и обменен „дар“ между двама руски дипломати.

Може да се каже, че в писмата е документирано мястото на градината като пространство на личното и интимното от житейския път на общественика. Този личен топос обаче търпи известна трансформация към обществена покупка и преминаването от едно лично на друго лично пространство. За разлика от кореспонденцията, в ръкописните стихотворения на Н. Геров се разкрива съвсем друг модус – на идилията, на модернистичния отказ от града, суматоката и светските изкушения. В българското хуманитарно поле тази визия е концептуализирана

⁶ Пенева-Запрянова, Н. Пловдив в кореспонденцията между Мария и Найден Герови. – *Известия на държавните архиви*, 2001, № 81, с. 198.

умело от Т. Жечев. Критикът разгръща просвещенски конструкт за „идиличната градина“ в контекста на Славейковата поема „Изворът на Белоногата“⁷⁷.

В любовното стихотворение със заглавие „На Ч***“, показващо отказа на публично посвещение зад инициалите, е застъпена пасторалната визия на нецивилизования свят, на идиличния дискурс в образите на градината, селото, невинната простота в крайна диспозиция на града, модата, фалша, шумното общество, нравствения упадък:

А викам тебе да отидем
Не в шуемн град, а в ово село [...] У
нас ни можем насади
Где тихо щем се разходи
Голема и добра градина,
И наслажда салт ни двамина.

Във връзка с рецепция на Ж.-Ж. Русо през българския XIX век и конкретно влиянието на *русоистките идеи* върху одеските възпитаници Л. Михова поставя на първо място автора на „Стоян и Рада“:

Не ни е известно дали те [българските младежи в Одеса – б. м., А. С.] са чели и как съчиненията на Русо, но в първите (непубликувани) творби на първия български модерен поет – Найден Геров – присъстват реминисценции от идеята за естествения човек, за непринуденото изразяване на чувствата и свободата на личен избор. За първи път в българската литература навлиза темата за отчуждението в големия град и противопоставянето природа – цивилизация⁸.

Новите читателски нагласи и развитието на литературния вкус през Българското възраждане отвеждат към 40-те години на XIX век с емигрантските литературни творби на одеските възпитаници Н. Геров, Д. Чинтулов, Ел. Мутева, Ив. Богоров. В творчеството им е видимо застъпено мястото на природата, различните ѝ конотации и общите отличителни сходства между отделните почерци. Вплитането на фло-

⁷⁷ Жечев, Т. *Българският Великден или страстите български*. – София: Народна младеж, 1976, с. 443.

⁸ Михова, Л. Русоистките идеи в „образователните“ повествования на българския XIX век. – В: *Природа и общество. Нови изследвания за Жан- Жак Русо*. – София: Кралица Маб, 2010, с. 157 – 158.

ралния свят като научно познание и като художествена рефлексия и създадената вторична симбиоза някак естествено е представена в интимната лирика и речниковото дело на Н. Геров. Още тук маркираме само част от темите и мотивите, свързани с употребата на природата и растенията в Геровата поезия, които последователно ще бъдат интерпретирани в текста и в предстояща научна разработка. Това са темите за любовта, поезията, родината; за идиличните визии на природата и антицивилизаторския проект на пасторалния човек; диаметралните пространствено-идеологически отношения на град – село, свое – чуждо, патриархално – урбанизирано; за русоистките идеи за свободния избор и връщането към естествените корени. Над Геровата субективност се спира внимателният близък прочит на Г. Гачев. Той приканва към четене на творбите като възможност да се долови и формулира специфичния „комплекс от поетически преживявания, настроения, художествени идеи, образи и асоциации“: „Това е някакво интимно чувство за родината, с която в чужбина се свързва всичко прекрасно: и любовта, и природата, и спомените за сънищата на златното детство, и усмивката на любимата, и старото разклонено дърво на брега на Черно море“⁹.

Растителната терминология в „Речник на българския език“ е придружена нерядко с откъси от българската народна песен, с фразеологизми или устойчиви изрази като илюстрация за употребата на фитонима. Към лексемата „здравец“ след латинското наименование *Geranium* и перифразата на говоримия български език „бабино винце“ Н. Геров открива един от множеството фолклорни текстове:

Провикнал се зелен здравец из
гора зелена:
Няма цвете по-хубаво от
мене, от мене,
че съм зелен аз и зиме, и
лете, и лете;
Га заmine сиво стадо През
мене, през мене Размирише
всячка гора от мене, от
мене. Пес.¹⁰

⁹ Гачев, *Ускореното развитие на културата...*, с. 298 – 299.

¹⁰ *Речник на българския език с тълкувание речити на български и на руски*. Събрал, наредил и на свят изважда Найдено Геров. Ч. 2. Е–К. – Пловдив: Съединение, 1897, с. 148.

Отделно лексикалната единица „здравец“ след основното си речниково значение и наименованието на латински език е обогатена чрез синонимно обяснение и с препратки към българската народопсихология и етнокултура: „Здравецът е обичното цвете на българите и когато правят те китки, за каквото и да е, все турят в тях и от него“¹¹. Хибридно „съжителстване“ на толкова пъстрите разклонения отвежда към филологическия и общокултурния размах на Н. Геров и към профилираното му обучение в престижния „Ришеловския лицей“ в Одеса. Това показва още и поетическото въображение на енциклопедиста да изгражда микросвят с близки и далечни асоциации на повечето от нововъведените и представени растения.

Кратките дефиниции и пъстрото синонимно ядро разкриват лексикографския нюх на Н. Геров към надграждане на речниковия запас на българите. Тази особеност е свързана именно с „идеята да се представи континуитетът в развоя да даден език, но и с полифункционалността на речника като езиково пособие“¹². Найден Геров отделя значително място на собствените имена на лица, някои от които са дадени и с техните умалително форми. При обособяването на редица от тези имена като Босилка, Велко, Гиргина, Елка, Зюмбюла, Иглика и др. се вижда ясно връзката им с растителния свят. Друга голяма група имена е свързана с названия на растения, които произтичат от названия на животни. В тази връзка любопитни са лексикографските проучвания и направената от М. Паунова класификация на наименованията на растения в „Речника на българския език“. От словообразователна гледна точка се оказва, че Н. Геров успява изчерпателно и многоаспектно да ги опише и обясни – растителният свят е много силно застъпен в петте тома. Езиковият материал от Геровия речник и днес представлява „енциклопедия на българската духовност и култура“, „илюстрация на самобитността на българина, която го разграничава от разбиранията и представите на другите народи“¹³. Езиковедката дава редица примери, като за настоящите наблюдения са интересни „гашеница“, „машери-

¹¹ *Ibid.*, с. 147 – 148.

¹² Кювлиева-Мишайкова, В. *Българското речниково дело през Възраждането*. – София: АИ Проф. М. Дринов, 1997, с. 120.

¹³ Паунова, М. Названия на растения, мотивирани от названия на растения, в българския език (върху материала от „Речник на българския език“ от Найден Геров). – *Найден Геров в историята на българската наука и култура*. – София: АИ Проф. М. Дринов, 2002, с. 167, 171.

га“, „арсланче“, „таушанче“, „кученце“. Лексемите са систематизирани по отношение на връзката растение – животно и по-точно спрямо *метафората* като „характерен способ за номиниране при названия на растения“: „За раст. *вълчец* [...] става ясно, че растението е наречено така, защото се среща именно по леговищата на вълка“¹⁴.

* * *

Правейки паралел между творчеството на Н. Геров и на известни поети, критиците допускат до голяма степен познаването и въздействието на френски и руски автори като Пушкин, Лермантов, Державин, Крилов, Хомяков¹⁵, Жуковски¹⁶. Създателят на първата новобългарска поема „Стоян и Рада“ (1845) никъде обаче в петте тома на своя речник не включва оригинални образци от българската лирика, а само от фолклорната традиция. До голяма степен това решение на Н. Геров е продиктувано от речниковата традиция и зададените през XIX век модели за създаване на лексикографска единица и най-вече от заимстваната речникова практика на руските и сръбските съставители и автори. „Относно тълкуването на думите се възприема „моделът“ на речника на сръбски език от В. Караджич, който Срезенски високо ценял“¹⁷. Все пак небезоснователно е да се проследят следите на народното поетическо творчество като идейни и тематични аспекти, т.е. какви точно фолклорни песни подбира Н. Геров, кой вид най-вече преобладава (обредни, митични, юнашки, исторически, хайдушки, битови, детски, трудови) спрямо поетическите интереси на автора и познатите му чуждоезикови образци от литературата?

Важен център при конструирането на семантичното и тълкувателно поле на лексемите в Речника е присъствието на фолклора – в редица наименования може да бъде изведена информация за обредите, обичаите, семейните и календарните празници на българите; могат да

¹⁴ *Ibid.*, с. 170.

¹⁵ Леков, Д. Найден Геров – първият новобългарски поет. – В: *Българска възрожденска литература. Проблеми, жанрове, творци*. Т. 1. – София: Наука и изкуство, 1988, с. 182, 187.

¹⁶ „Геров е типичен поет от сантиментално-романтичния или предромантичния стадий (нещо като ранния Жуковски)“; „Чужд на фолклорната традиция е и религиозният завършек на баладата [„Стоян и Рада“, б. м., А. С.]. Затова той я сближава с аналогичните балади от епохата на романтизма (баладите на Жуковски Геров вероятно е знаел). – Гачев, *Ускореното развитие на културата...*, с. 300, 315.

¹⁷ Кювлиева-Мишайкова, *Българското речниково дело...*, с. 108.

бъдат открити интересни примери от устната словесност (гатанки, ба-
яния и клетви). Много ценен принос на лексикографския труд е нали-
чието на палитра от метафори и други реторични фигури. Буквалното
и преносното значение на думите е придружено с масив от изрази,
многократно надскачащи речниковите параметри. В Геровия речник
„Етимологията на думата е изяснена не само в смисловата, но и в ней-
ната естетическа стойност“¹⁸. Една от заслугите на подобно решение на
съставителя е насочено не само към обогатяване на езиковата култура
на възрожденците, но и към историята и бита на българите, към идеята
за засилване на националното им самосъзнание. Прагматичната насо-
ченост на речника и мащабността на замисъла да бъде „стабилен
мост към новото време на знанието, на науката в модерния свят“¹⁹ пре-
допределя съществена част от книжовните занимания, на които се
посвещава Н. Геров. Поезията и художествената литература неизбежно
остават приглушени, макар оригиналният творчески потенциал наред
с енциклопедично-речниковия да е заявен още в студентските години.

В тази връзка критическото око често е привлечено от литератур-
ните писма, озаглавени в изданията от Н. Геров архив „Неизвестни от
кого и до кого“ (1846). Неслучайно те се смятат за първия художест-
вен пътепис през Българското възраждане. В тези писма пътеписи до
приятелите на Н. Геров в Одеса отново е налице фолклорният пласт,
типичен за Речника, но тук този пласт вече е надграден и със собствен
литературен почерк. Поетическата чувствителност на говорителя е
изведена на централно място, историческата картина и политическата
действителност стават фон. На него още повече изпъква цитираното от
героя стихотворение на Д. Чинтулов при досега с природната идилия:
„Кога да тръгнем да отидем Трапезица, аз взех при себе си Добревите
стихове. [...] Наистина аз не четях стихотворение, а чувствах това что-
то пише в него“²⁰. Към това вплитане на поезия в пътеписа се спира
един от първите изследователи на Геровото творчество М. Арнаудов.
Критикът акцентира върху новия тип чувствителност, специфич-

¹⁸ Николова, Ю. *Записки по българска възрожденска литература*. – Пловдив: Хермес, 2004, с. 139.

¹⁹ Дюлгерова, *Представяне на имената на растения в речника на Найдено Геров...*, с. 177.

²⁰ *Из архивата на Найдено Геров: Писма, доклади и материали за възраждането на българския народ. Кореспонденция с частни лица* (ИАНГ). кн. 2. Съст. и ред. на Т. Панчев. – София: БАН, 1914, с. 940.

ното литературно самосъзнание, определяйки писателското перо на възрожденеца чрез понятия като „художествен усет“, дълбоките емоции“, „възбудено въображение“, „чувство за природа“, „национална романтика“²¹.

Любопитно е как при описанието на средновековната крепост Трапезница в пътеписните писма прозвучават не само революционно-патриотични стихове. Тук в идиличното преживяване на аза и мисловното потапяне в славното минало и ярките моменти от българската история се среща съвсем друг тип реторика – строго терминологичната. Може да се наблюдава как в кратък повествователен фрагмент от писмото „Драгий Коле“ (7 окт. 1846, Копривщица) пишещият Геров съчетава няколко различни стилови регистъра – пасторалния, идеологическия, етнobotаническият. За по-малко любознателния читател тогава, а и днес не става съвсем понятно как точно латинският термин „*Crataegus oxyacantha*“ се съотнася с останалите съждения. Самият говорител се самоопределя като ботаник в писмата си – пътуващият Геров е не само събирач на пътни впечатления, но и събирач на растителни видове. В тази връзка особено впечатление прави следният коментар на автора: „На Трапезица правих аз зоологически и геологически наблюдения: събрах няколко породи helix и няколко камене“²². Оказва се, че Н. Геров се занимава с растенията, интересни както сами по себе си от гледна точка на биологията и ботаниката, така и с оглед на речниковото им значение. Още през 40-те години на XIX век като току-що завършил студент той показва солидни и задълбочени познания. Лексикографското богатство на растителните наименования в Речника дават повод да се постави фигурата на Н. Геров в самото начало на възникването на българската ботаническа наука. Ето защо не е пресилено да го наречем освен поет, езиковед, общественик и... ботаник именно защото „той се ориентира правилно в материалите на специалистите ботаници върху българска флора и допринася за правилната постановка при изграждането на българската ботаническа номенклатура“²³.

В писмото си възрожденецът не се ограничава да назове катерливото растение бръшлян, а той дава общоразпознаваемия му термин

²¹ Арnaudов, М. Найдeн Геров и художествената ни проза. – *Училищен преглед*, 1923, кн. 10, с. 746.

²² Из архивата на Найдeн Геров..., с. 940.

²³ Дюлгерова, *Представяне на имената на растения в речника на Найдeн Геров...*, с. 176.

helix. По същия начин в писмото си до Одеския си приятел не говори за бодливия храст и билка глог, растящ обикновено по хълмове и гористи райони, за да изобрази колоритната картина на Търновската крепост и нейния естествен щит от чужди набези. Найдено-Героият герой използва терминологичния език като част от начина му да се изразява и мисли и едновременно с това остава верен и близък до народната стилистика: „Там на место прежни угради се видят сега купове каменни, разбъркани с вар (известен) и обрасли с трън *Crataegus oxyacantha*. Сичките остатъци от Блъг. са подобни; каквото хората, така и сичко“²⁴.

Макар да липсват конкретни откъси от литературни произведения в Речника, лексикографът застъпва поетичната образност, проявявайки фин усет към националната култура и етнология, към „естетическото отношение на българина към езика, способността му да създава думи“²⁵. Проследявайки пътя на Н. Геров в българската лексикография, Кювлиява-Мишайкова откроява мястото на поетичните образи и народно-поетичните думи в речника, давайки за пример включеното сложно съществително „ситноросниче“ и разяснява употребата му: „ласкаво название на момиче, което ходи ситно-ситно, грациозно, красиво. Прозрачна е вътрешната форма на думата – асоциацията с падането на *ситна роса*“. Лексемата „ситноросниче“ се отнася към природната семантика и е включена не само в дадения от изследователката пример за глагола „вдигам“. Но установих, че примерът с народната песен е даден и за глагола „задавам“. Така всъщност Н. Геров използва един и същи фрагмент от фолклора за илюстрация на две лексеми:

Момиче, ситноросниче! Не
ходи ситно пред мене, не
вдигай мъгли, прахове, не
задавай ми ядове. Пес.²⁶

Началните наблюдения свидетелстват, че езиковедът използва този повторителен модел на опримеряване и с други лексеми. На много мес-

²⁴ *Ibid.*, с. 939.

²⁵ Кювлиява-Мишайкова, В. Пътят на Найдено Геров в българската лексикография. – *Найдено Геров в историята на българската наука и култура*. – София: АИ Проф. Марин Дринов, 2002, с. 20 и сл. цит.

²⁶ *Речник на българския език с тълкувание речити на български и на руски*. Събрал, наредил и на свят изважда Найдено Геров. Ч. 1. А–Д. – Пловдив: Съединение, 1895, с. 113; Ч. 2, с. 63.

та могат да се открият конкретни речникови примери на растения и природни явления, които косвено диалогизират с литературните образи и с формиращата се флоралната и пасторална визия във възрожденската поезия. Така при разлистването на Геровия речник попаднах на поговорката „Есен богата, зима рогата“ с вариация „Есен богата – зима рогата“²⁷. Тя се намира измежду множеството други сентенции, разясняващи на възрожденския, а и на днешния читател лексемите „зима“ и „есен“. Любопитен е и афоризмът „Есен песен не ражда“, рефериращ към една от най-ранните български елегии – „Есен“, написана от Н. Геров. В елегичното стихотворение е даден израз на меланхоличното и носталгично състояние на героя от злочестия развой с любовта и раздялата с любимата. Важно е да се подчертае, че творбата търпи авторедакции между 1845 и 1850 г. В нея се проличава индивидуалният художествен стил на поета:

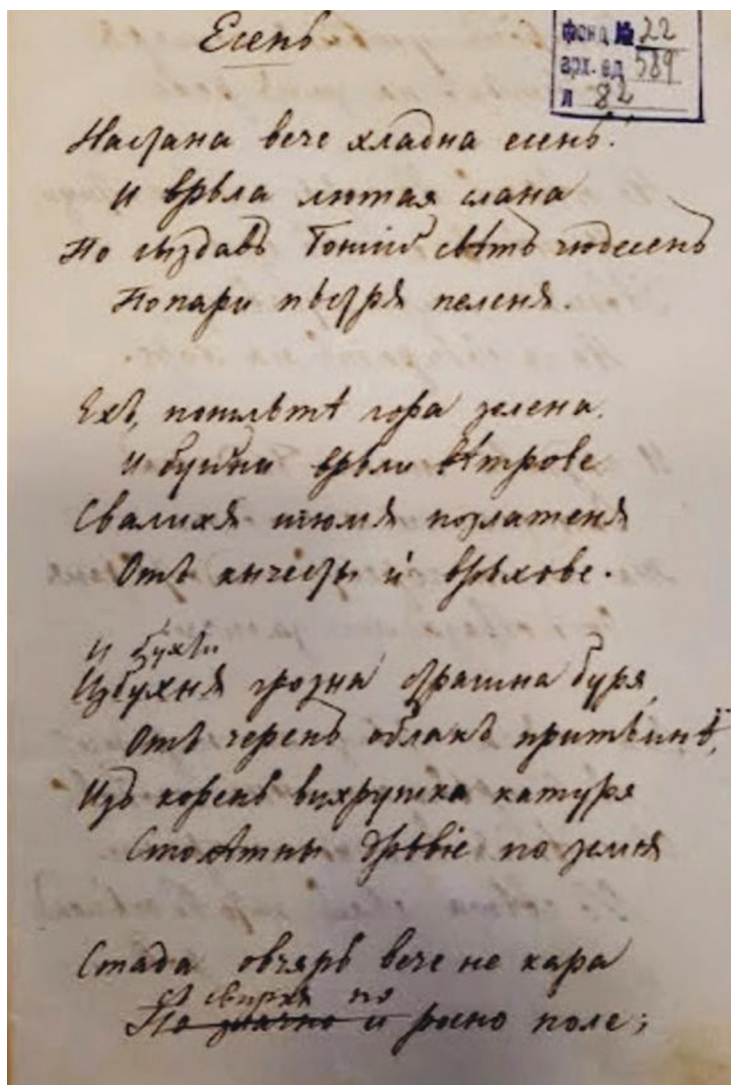
Настана вече хладна есен! И
врѣла лютая слана.
По-гиздав Божий свят чудесен Попари
пѣстра пелена.
[...]
Не пеят в гори сладко птици, И
онемяло е в село:
Девойки, мили хубавици,
Не ся събират на хоро. [...]
Зла тъга срѣдце ми нарани! Ах!
Първа истинна любов
С надежда вече не ме храни:
В света съм като в тъмен ров.

В елегията носталгията по първата любов и страданието на влюбения каналлизират творческия импулс. Есента е естетизирана, фолклорната песен подобно на поговорката е невъзможна. Природата е в съзвучие с емоционалните преживявания.

Ще завърша текста си, отново завръщайки се към заглавието, разгръщайки цитирания фрагмент в него: „Колко идилии се раждат в ума на човека“ и продължението му „кога просне око на полето на

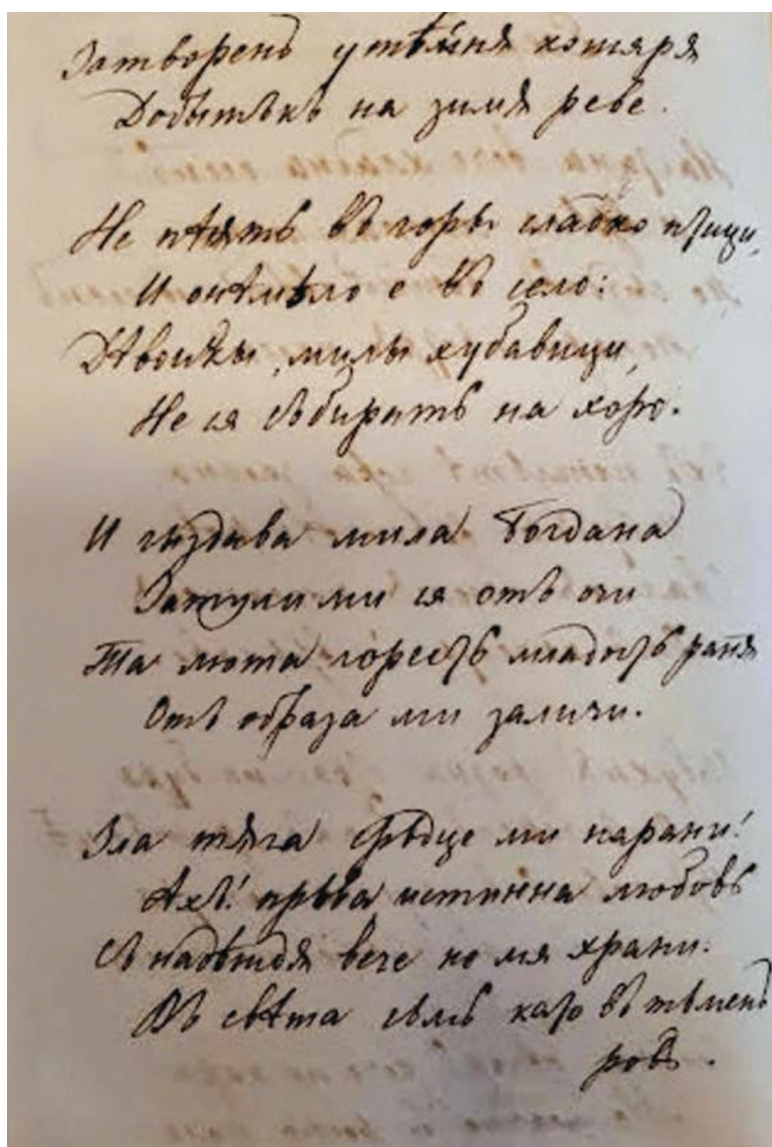
²⁷ *Ibid.*, Ч. 2, с. 12, с. 153.

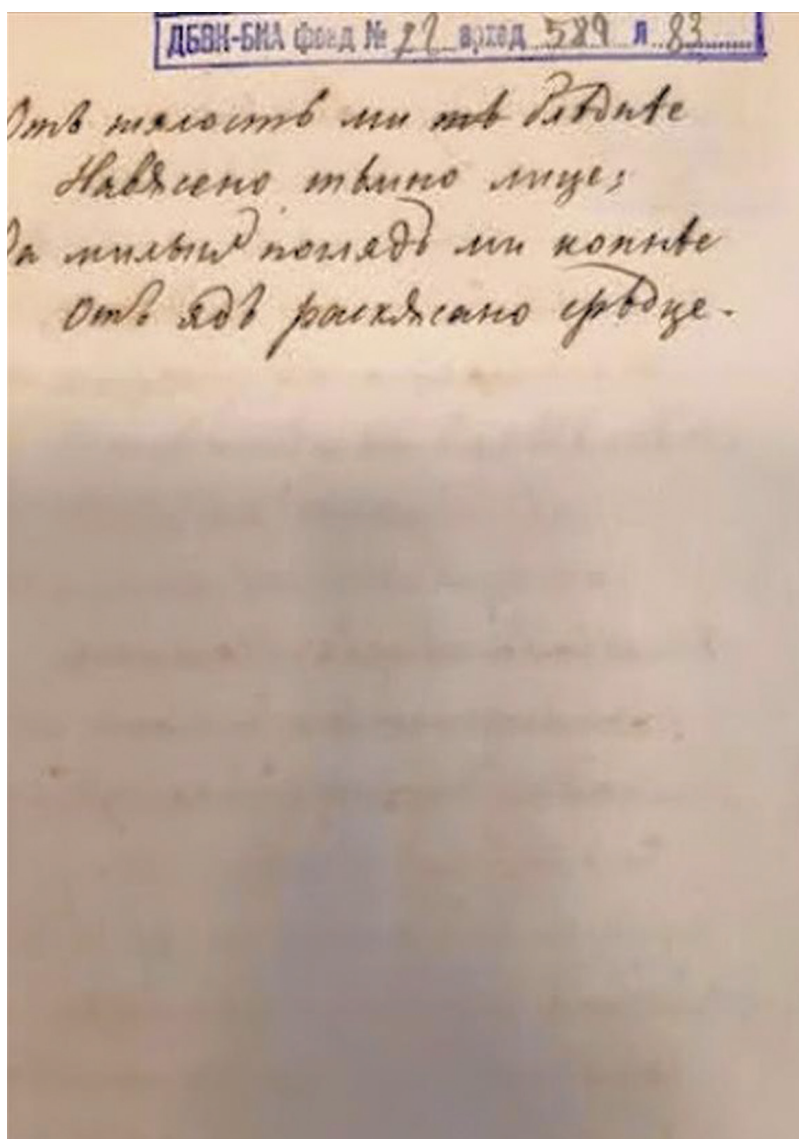
село Бяла. [...] По них, като по стълба, ум человеческий ся възвися“²⁸. Тези лирически размисли на Н. Геров са от пътеписните му писма, в които с много образност и усложнена художествена мисъл е изградена визията на родното пространство през модусите на романтическа идеализация и пасторалния дискурс.



Н. Геров. Есен, Ф. 22, оп. I, а.е. 589, л. 82

²⁸ Из архивата на Найдено Геров..., с. 936.





Н. Геров. Есен, Ф. 22, оп. I, а.е. 589, л. 83

БИБЛИОГРАФИЯ

Архиви

Български исторически архив на Национална библиотека „Св. св. Кирил и Методий“ (БИА – НБКМ), [NBKM–BIA (Cyril and Methodius National Library – Bulgarian Historical Archive)]. – Фонд 22 (Найден Геров), оп. I, а. е. 589, л. 1 – 171.

БИА, ф. 22, оп. II, а. е. 861а, л. 1 – 299 (BIA, f. 22, II, a. u. 861a, pp. 1 – 299).

Арнаутов, М. Найден Геров и художествената ни проза [Arnaudov, M. Nayden Gerov i hudozhestvenata ni proza]. – *Училищен преглед*, 1923, кн. 10, с. 741 – 747.

Божилова, М. Речникът на Найден Геров – лексикографско огледало на българската езикова картина на света. – В: *Найден Геров в историята на българската наука и култура* [Bozhilova, M. Rechnikat na Nayden Gerov – leksikografsko ogledalo na balgarskata ezikova kartina na sveta. – In: *Nayden Gerov v istoriyata na bulgarskata nauka i kultura*]. – София: АИ Проф. М. Дринов, 2002, с. 76 – 88.

Гачев, Г. *Ускореното развитие на културата* [Gachev, G. *Uskorenoto razvitie na kulturata*]. – София: З. Стоянов, 2003.

Дюлгерова, Г. Представяне на имената на растения в речника на Найден Геров. – *Найден Геров в историята на българската наука и култура* [Dyulgerova, G. Predstavayane na imenata na rasteniya v rechnika na Nayden Gerov. – *Nayden Gerov v istoriyata na bulgarskata nauka i kultura*]. – София: АИ Проф. Марин Дринов, 2002, с. 172 – 177.

Жечев, Т. *Българският Великден или страстите български* [Zhechev, T. *Balgarskiyat Velikden ili strastite bulgarski*]. – София: Народна младеж, 1976.

Из архивата на Найден Геров: Писма, доклади и материали за възраждането на българския народ. Кореспонденция с частни лица (ИАНГ). кн. 1 – 2. Съст. и ред. на Т. Панчев [Iz arhivata na Nayden Gerov: Pisma, dokladi i materialī za vazrazhdaneto na bulgarskiya narod. Korespondentsiya s chastni litsa (IANG). кн. 1 – 2. Sast. i red. T. Panchev]. – София: БАН, 1911 – 1914.

Кювлиева-Мишайкова, В. *Българското речниково дело през Възраждането*. [Kyuvlieva-Mishaykova, V. *Bulgarskoto rechnikovo delo prez Vazrazhdaneto*]. – София: АИ „Проф. М. Дринов“, 1997.

Кювлиева-Мишайкова, В. Пътят на Найден Геров в българската лексикография. – *Найден Геров в историята на българската наука и култура* [Kyuvlieva-Mishaykova, V. Patyat na Nayden Gerov v balgarskata leksikografiya. – *Nayden Gerov v istoriyata na bulgarskata nauka i kultura*]. – София: АИ Проф. Марин Дринов, 2002, с. 13 – 21.

Леков, Д. Найден Геров – първият новобългарски поет. – В: *Българска възрожденска литература. Проблеми, жанрове, творци*. Т. 1 [Lekov, D. Nayden

Gerov – parviyat novobulgarski poet. – In: *Bulgarska vazrozhdenska literatura. Problemi, zhanrove, tvortsi*. Т. 1]. – София: Наука и изкуство, 1988, с. 179 – 191.

Михова, Л. Русоистките идеи в „обраователните“ повествования на българския XIX век. – В: *Природа и общество. Нови изследвания за Жан-Жак Русо* [Mihova, L. Rusoistkite idei v „obraovatelните“ povestvovaniya na balgarskiya XIX vek. – In: *Priroda i obshtestvo. Novi izsledvaniya za Zhan-Zhak Ruso*]. – София: Кралица Маб, 2010, с. 156 – 165.

Николова, Ю. *Записки по българска възрожденска литература* [Nikolova, Yu. *Zapiski po bulgarska vazrozhdenska literatura*]. – Пловдив: Хермес, 2004.

Пенева-Запryanова, Н. Пловдив в кореспонденцията между Мария и Найден Герови [Peneva-Zapryanova, N. Plovdiv v korespondentsiyata mezhdu Mariya i Nayden Gerovi]. – *Известия на държавните архиви*, 2001, № 81, с. 186 – 203.

Паунова, М. Названия на растения, мотивирани от названия на растения, в българския език (върху материал от „Речник на български език“ от Найден Геров). – *Найден Геров в историята на българската наука и култура* [Paunova, M. Nazvaniya na rasteniya, motivirani ot nazvaniya na rasteniya, v bulgarskiya ezik (varhu material ot „Rechnik na balgarskiy yazik“ ot Nayden Gerov). – *Nayden Gerov v istoriyata na bulgarskata nauka i kultura*]. – София: АИ Проф. М. Дринов, 2002, с. 167 – 171.

Речник на български език с тълкувание речити на български и на руски. Събрал, нарядил и на свят изважда Найден Геров. Ч. 1 – 5 [*Rechnik na blagarskiy yazik s tlakuvanie rechiti na blagarski i na ruski*. Sabral, naryadil i na svyat izvazhda Nayden Gerov. Ch. 1 – 5]. – Пловдив: Съединение, 1895–1904.

Херей-Шиманска, Кр. Медицинската терминология по анатомия и физиология в речника на Найден Геров [Herey- Shimanska, Kr. Meditsinskata terminologiya po anatomiya i fiziologiya v rechnika na Nayden Gerov]. – *Български език*, 1999 – 2000, № 6, с. 42 – 44.

Andriana Spasova, Assist. Prof. PhD
Institute for Literature – BAS
ORCID iD: 0000-0002-0159-5347
e-mail: andriana.spasova@gmail.com

ТЪМНАТА СЯНКА НА ЕДНО ВЕЧНОЗЕЛЕНО ДЪРВО (Кипарисът в българската литература и живопис)

Хюсеин Мевсим
Анкарски университет
Турция

THE DARK SHADOW OF AN EVERGREEN TREE (The Cypress in Bulgarian Literature and Painting)

Hüseyin Mevsim
Ankara University
Turkey

Резюме. Всяко съприкосновение на българския писател, поет или художник с града по двата бряга на Босфора и Златния рог се превръща в среща, от която се отнасят забележителни впечатления. Естествено е, че тези впечатления се врязват в паметта и сетивата особено силно при първата среща, за да останат незабравими за цял живот. Българският творец не крие възхищението си от неповторимото месторазположение на града, съчетало в себе си брегове, морета, хълмове, долини, пролив и залив. Второто силно очарование поражда природата с нейната растителност, сред която преобладават дървесни видове като кипариса, пинията и лавъра, предизвикващи усещане за някакъв далечен и екзотичен свят. В настоящия текст се предлагат наблюдения върху отражението на символния за Истанбул кипарис в българската литература, както и за мястото на тъмнозеленото дърво в турската културна традиция.

Ключови думи: българска литература, Истанбул, природа, растителност, кипарис

Abstract. Every contact of the Bulgarian writer, poet or artist with the city on both banks of the Bosphorus and the Golden Horn turns into a meeting from which remarkable impressions are taken away. It is natural that these impressions are especially strongly engraved in the memory and senses at the first meeting, so that they remain unforgettable for a lifetime. The Bulgarian artist does not hide his admiration for the unique location of the city, which combines coasts, seas, hills, valleys, a strait and a bay. The second strong fascination is generated by nature with its vegetation, among which tree species such as cypress, pine and laurel prevail,

evoking a feeling of some distant and exotic world. The present text offers observations on the reflection of the cypress, symbolic of Istanbul, in Bulgarian literature, as well as on the place of the dark green tree in the Turkish cultural tradition.

Keywords: Bulgarian Literature, Istanbul, Nature, Vegetation, Cypress

Вместо увод:

опит за опровергаване на народната мъдрост

От всички градове – големи или малки, централни или периферни, – разположени около българския географски или духовен предел, точно Цариград е онова място, където може да се стигне без всякакво питане. До Букурещ и Белград, особено до Атина – да, трудно е да стигнеш без питане и подпитване, но става ли дума за Цариград, не е необходима никаква чужда помощ и ориентиране. Той е най-близкият, при това и леснодостъпен, сред околните градове, всички пътища – широки или тесни, трънливи или настлани с рози, равни или лъкатушещи, – водят към него. Достатъчно е само да решиш да пътуваш, да излезеш на пътя и той едва ли сам няма да те поведе за ръка и доведе до Златния рог.

Че Цариград не е зад океани и морета, дори не е зад девет планини в десета!

Към средата на XIX век, когато българинът разширява и изостря сетивата си за големия и възшарен свят, до имперската столица може да се стигне с всички възможни и познати дотогава средства за пътуване – възседнал охранен, а в повечето случаи дръглив, кон, с файтон или волска каруца, с параход през бурното и негостоприемно Черно, тихото и спокойно Егейско или вътрешното Мраморно море, или с прочутата Хиршова железница с гордо навъсените ѝ чиновници, че дори и пеш, с цървули или опинци в изранените крака, с абичка и торбичка на рамо.

„С усъвършенстваните вече параходи и с новопостроената железопътна линия Белово – Цариград сега вече до Бруса се отиваше не тъй мъчно, както нявга си – по сухо, с волска кола и брички до Цариград“¹, ще отчете Нанчо Донкин (псевдоним на Никола Начов) в един свой пътепис, чиито обстоятелствени бележки са водени през 1879 година, а той се превръща в литературен факт след повече от половин век².

¹ Донкин, Н. До Бруса и назад. – София: Факел, 1934, с. 4.

Главоломната разлика в пътуването по сухо и по море

Възприятието на природата и околността на Цариград се сменя в зависимост от това с какво се пътува, как и откъде се навлиза в очертаанията му. Ако се следваутъканият и прашен път по сушата с файтон, бричка или каруца, възседнал кон, пеш или с железница, в българското око природата след Одрин рязко се променя, изведнъж китната дотогава околност отстъпва място на пустошта, сякаш се придвижваш през пустиня – без зеленина и растителност, с рядко срещащи се населени места. Това няма как да не се отрази върху настроението и вътрешната нагласа на угнетения от природното еднообразие пътник. В малко по-късно време, от последната четвърт на по-миналия век, своето въздействие оказва и факторът държавна граница, която тогава минава през Харманли. След градчето вече се навлиза в чужд, нероден предел, което също влияе върху сетивата и възприятието.

Когато се пътува по вода от крайбрежното градче Родосто (днес Текирдаг) на изток или през протока Дарданели на север – впрочем през Мраморно море – далеч преди да се наближи до пристанището в устието на Златния рог, се забелязват хълмовете на вечния град, в чиито върхове проблясват куполи на джамии, извисяват се източени и остри в краищата си минарета, виждат се и тъмнозелени растения, нахвърлени в безпорядък по височините. „Величествен, дивен, прекрасен изглед има Цариград откъм морето, което с Босфора, Мраморно море и Златния рог [...] представляваше една грамадна троелъчеста звезда“², такъв се запечатва силуетът на града в съзнанието на 12-годишния Ефрем Каранов, тръгнал от родното Кратово да учи в българското училище край Златния рог и продиктувал съхранените в паметта си отломъци в „На българската черква в Цариград пред 60 години (ученически спомени)“. Обърнатият назад поглед при раздялата и отдалечаването от вечния град също предлага незабравима панорама: „Изгледът на множеството бляскави минарета, които с острите си върхове сякаш искат да промушат небето, тъмнозелените кипарисни пирамиди, разхвърляни тук-там [...], представляваха вълшебна картина“³.

„Ако Цариград вътре е пълен с изненади, с резки контрасти, с преходи от хубавото към грозното, гледан от морето той се рисува на

² Каранов, Е. *Спомени*. – София: ОФ, 1979, с. 20.

³ Моллов, Д. *Пътни бележки*, – *Периодическо списание на Българското книжовно дружество*, 1889, № XVIII – XXX, с. 586.

подмаменото въображение като прекрасен град⁴, пише художникът Петър Дачев, прекарал десетина години в него, точно на невралгичния преход от имперско към републиканско.

Най-представителното и помпозно навлизане в града става през Босфора, предимно на палубата на параход на австрийските дружества, от Варна (през Бургас), или от крайдунавските румънски пристанища, нерядко и от потъналата в прах Одеса. От началото на миналия век и плавателните съдове на Българско морско параходство често хвърлят котва пред пристанището „Каракьой“, за да продължат с пътниците и товара си през Егейско и Средиземно море към Александрия. Обикновено плавателното средство навлиза в тесния пролив в ранните часове на деня, когато от изток пуква нежната зора и човешките сетива са най-свежи и отворени за нови впечатления. Често предходната нощ е прекарана неспокойно и безсънно в бурното море, на голата палуба, сред пръските на солените вълни, в обятията на разюзданата морска болест, която предизвиква натуралистични картини на шумни повръщания и премалавания, докато изведнъж се навлиза в успокоени и уравновесени води.

Към края на май 1932 година учителят по рисуване и музейният деец от Казанлък Димитър Христов Чорбаджийски, комуто тепърва предстои да се прослави като Чудомир, ще сравни плаването на кораба „Бургас“ по Босфора катовлачене по кроткото течение на Дунав или по тихите води на Канале Гранде⁵. Това обстоятелство няма как да не приповдигне настроението на пътника българин, жаден за впечатления, в стремежа му да опознае близкия или далечен свят. Въпросното тържествено навлизане в обятията на пролива предлага възможност за непосредствен досег с природата по двата бряга, които на места се доближават до 600 метра, аха да се вкопчат в крепка знойна прегръдка.

По двата стръмни бряга се редят редки в своята екзотичност картини: докато европейският впечатлява с гъстонаселеността си, със сливащи се вече едно в друго рибарски селища, с преобладаващо гръцко население, с яки крепостни съоръжения, азиатският бряг е по-девствен, с по-малко на брой вили, наречени специално ялъ (yalı), но за сметка на това бляскави образци на жилищната архитектура; поради

⁴ Дачев, П. *Непознатият Цариград*. – София: Отбор, 1942, с. 123.

⁵ Мевсим, Х. *Пътуването на Чудомир в Турция (1932)*. – Пловдив: Жанет 45, 2012, с. 157.

постоянната влага, и по двата бряга властват буйно някои растения и дървесни видове. Самата мисъл, че си се озовал на Босфора, между два свята, които предварително си ги представял едва ли не като враждебни един на друг и коренно различни, а майката природа въпреки това не признава такава противопоставеност, възпламенява и възбужда сетивата за нови непоковарени впечатления.

Придвижвайки се леко по вълните на „волския брод“, пътникът мислено се разминава с герои от древната митология, пред очите му проблясват златни руна, причуват му се шумните плясъци от ритмичните движения на весла на аргонавтите, прекосява се цялата човешка история, минава се покрай цитадели и по двата бряга, покрай колежи и училища, свързани с имена на личности от българската история, покрай невероятни в еkleктиката си султански дворци, които крият „печални тайни за непостоянството на земното величие“⁶. Закърмен още от люлката с вълшебните легенди и песни за приказния град, българинът стъпва на брега силно развълнуван, дори понякога забравя куфара си, който го догонва⁷. В по-старо време параходът хвърля котва на разстояние от брега, слиза се по въжени стълби в чакащите долу да те отнесат каици, като преди това предстоят митнически митарства.

Да, „величествен е Цариград, и по местоположение, и по изглед“⁸, той е с „патетичен профил, ту романтично старинен, ту внушително модерен, обещава твърде много за чужденеца“⁹, но почти всички български творци са единодушни в констатацията си, че „вътрешният вид на Цариград никак не отговаря на външния му, толкоз живописен“¹⁰.

В лоното на града

В лоното на самия град живата и естествена природа, с растителността и прелестите си, почти отсъства, по-скоро тя е изтикана и отгласната навън, извън непрекъснато разширяващите му се очертания. „Тук наистина/ цари Градът“ – така гласи поетическата констатация на съвременния поет Азиз Назми Шакир – Таш, дефинирана в

⁶ Марс, Е. *Лунна нощ. Разходка из Цариград*. – Пловдив: Петко Беловежков, 1909, с. 94.

⁷ Мевсим, *Пътуването на Чудомир...*, с. 158.

⁸ Донкин, *До Бруса и назад*, с. 9.

⁹ Дачев, *Непознатият Цариград*, с. 123.

¹⁰ Донкин, *До Бруса и назад*, с. 44.

„Цари-град“, стихотворение само от четири думи¹¹. За съжаление, край Босфора и Златния рог градът се е възцарил и с всевъзможните си отрицателни измерения, с отблъскващата си инфраструктурна неуреденост, с честите болести, които вземат размер на епидемии, с миазмите и отпадъците – все горчиви плодове на твърдата и неуместна намеса на човешката ръка, чрез която се убива естеството, без да му се признава право на живот. Цялото градско пространство едва ли не се свежда до „безброй къщи, палати, джамии“, лъщящи под слънцето, крайт им не се вижда в далечната омара, което дава основание да се смята, че тук „всичко, що сутрин цъфти/, – То не достига до вечер“¹².

Посред купчината от дървени къщи, кални и прашни сокаци, разнородно хорско стълпотворение, по склоновете на върховете и по гробищата преобладава само кипарисът, единствено той спомага да оплискаш очите си със зелено.

„Тук-таме се виждаха незастроени пространства, покрити със селвии“¹³, ще засвидетелства Ефрем Каранов, като употреби директно турското название на дървото, без да търси съответната дума в родния си език. (Персийската дума, преминала в българския език чрез турски, няма да бъде обяснена и в специалния речник, приложен към изданието на произведението.)

Вън от пределите на града:

природата като място за хрускане на марули

При тези условия извънградският излет, пикник или разходка се превръща в част от всекидневието, в традиция; трябва да напуснеш пределите на града, за да се срещнеш с природата, за да се окажеш в лоното ѝ. Едно от тези места, още от т. нар. период на лалетата (първата четвърт на XVIII век) се намира на дъното на Златния рог – прекрасната местност „Кяътхане“, малко по-нататък от джамията „Еюб“, смятана за най-свещената мюсюлманска светиня в града, в която султаните от османската династия извършват ритуала препасване на сабя. „Там имаше множество кухни, в които стотици готвачи готвеха всякакви

¹¹ Таш, А. *Околосветска обиколка на липсата*. – Пловдив: Жанет 45, 2016, с. 24.

¹² Славейков, П. Цит. по: Жечев, Т. *Митът за Одисей*. – София: Агенция Прима, 2004, с. 189.

¹³ В турски език думата съществува в два дублетни варианта – selvi (селви) и servi (серви).

ястия и кой искаше да се нахрани добре и даром, отиваше в Кеят ханата. Готвачите даваха на всекиго каквото и колкото поискаше“¹⁴, четем в спомените на Ефрем Каранов.

Учениците от българското училище отиват в споменатата местност, „за да се наядат със сладкиши – баклави, сутляши, баници, а пък булите, насядали на теферич под селвиите, ни викаха: „Гел, чоджуклар, гел!“ и ни гощаваха“¹⁵. Насядалите под сянката на вечнозелените кипариси ханъми, голяма част от които най-вероятно са и майки, знаейки, че тези невръстни момчета са дошли от далечни краища и че живеят тук без майките си, още по-майчински грижовно се отнасят към тях; едно чисто човешко отношение, в което не може да има място за разделение по национален, религиозен или какъвто и да е друг признак. Завършилият „Роберт колеж“ Петър Матеев ще си спомни, че през 70-те години на по-миналия век сред девствената природа на въпросната местност се провеждат пехливански борби, към които проявява зрителски интерес и самият съзрел, когото всеки желаещ има възможност да види съвсем отблизо¹⁶.

В края на април на 1887 година д-р Димитър Моллов, обръгнал от мътилката на софийското политическо всекидневие, предприема пътуване към Света гора и Македония, като пътъм посещава и Цариград, където прекарва няколко дни. Съвсем естествено, както всеки пътник с туристическа цел, той се установява в богатата на исторически места европейска част, но един ден решава да прекоси Босфора, за да стъпи в Мала Азия. По-конкретно той се озовава на вдадена в Мраморно море суша, в една местност „с песъчлива почва и тук-там борови стари дървета“. Спира при неголям извор, около който са наредени вековни платани, а под тях се намира едно турско кафене: „Турци и гърци насядали на тревата и спокойно си хрускат маруля, секи зел стърка в ръка и дъвчи, пред кого стои ракия, а пред кого – кафе. Кадъни, гъркини, мъже, жени, размесени сноват насам-натам, а междуду дърветата на купчини насядали отделно кадъни, отделно турци, а християните размесено, току-речи всички хрускат марули“¹⁷.

¹⁴ Каранов, *Спомени*, с. 25.

¹⁵ *Ibid.*, с. 25.

¹⁶ Матеев, П. *Автобиография, спомени, дейност* (съст. А. Стрезова и С. Панайотов). – София: АИ Проф. М. Дринов, 2017, с. 54.

¹⁷ Моллов, Д. *Пътни бележки*, – *Периодическо списание на Българското книжовно дружество*, 1888, № XXV – XXVI, с. 177.

*Между ботаниката и символиката:
кипарисът в турската културна традиция*

В турската култура кипарисът е дърво с амбивалентна символика. От една страна, с високия си ръст, с гъстите си клони, с неокапващите през зимата листа той се явява олицетворение на изобилието и плодородието, представлява дървото на живота. Докато корените му символизират раждането, а стволът – самия живот, вечнозелените му листа внушават мисълта за безсмъртието. Извисената право нагоре горда осанка на дървото изразява извечния човешки стремеж за достигане и постигане седмото небе, на райските селения. От друга страна, в турската културна традиция кипарисът е неотменният символ на смъртта, съответно на преходността, на обречеността на човешкото битие, както и на сливането с Бога. Устременият към небето силует наподобява по форма първата буква в арабската азбука – елиф, поради което на дървото се приписва духовен и божествен смисъл. Елиф едновременно е първата буква в името на Създателя.

Долните клони на кипариса са насочени нагоре, с което създават представа за човек, разтворил ръце за молитва. Горните клони са леко обърнати към земята, като по такъв начин дървото наподобява стойката на дервиш, усетил своето нищожество пред Създателя, осъзнал обречеността си и смирено преклонил глава. В ислямския мистицизъм обърнатостта към пръстта представя душевната нагласа на простосмъртен, освободил се от земната суета и отрекъл се от всякакви материални блага; онова състояние, когато всичко материално се свежда до една груба плетена жилетка (*hırka*) и залък хляб (*lokma*). Тъй като „със здравата и жилавата си структура не се накланя пред ветровете, кипарисът символизира търпението“¹⁸. Вярва се, че при най-слабия повеи листата му нежно шепнат „Ху“, което означава Той; повтарят Неговото име и с това напомнят за съществуването на Създателя. Неслучайно знаменитият пътешественик Евлия Челеби ще оприличи високите колкото минаретата кипариси в двора на джамията „Фатих“ в Истанбул на зелени ангели.

¹⁸ Satıl, F. Konaşan Ağaçlar / Mezarlıklara Neden Selvi Ekilir?, *Zafer*, Adapazarı, Eylül 2019, Sayı 503: <https://www.zaferdergisi.com/makale/11190-konusan-agaclar-mezarliklara-neden-selvi-dikilir.html>

Кипарисът е познат преди всичко като гробищно дърво; самото му споменаване веднага събужда асоциация с гробище. Съществуват биологични и екологични причини за засаждането на кипариса в гробищните паркове. От една страна, чисто практически, засаждането на неокапващи дървета в гробищата е важно от гледна точка на чистотата на околната среда. Едновременно с това е установено, че, за разлика от сезонните дървета, кипарисът поема в много по-голямо количество амоняка в почвата. Поради погребенията гробищата са пространства, където съществува по-интензивна концентрация и отделяне на амоняк. Ако въпросното вещество не се поглъща от кипариса или не се превръща в нитрат от бактериите, може да премине във въздуха и да вреди на живите същества.

Разбира се, не трябва да се пренебрегва и чисто естетическата страна на въпроса. Кипарисът е вечнозелен през всички годишни времена, дълголетен – при благоприятни климатични условия може да просъществува до две хиляди години; устойчив, жилав, с красива осанка, съдържа характерна смола, която разлива приятно, но и леко упойващо ухание във въздуха, като така възпира и премахва неприятния мирис. Съществуват свидетелства, че по време на холера, в немюсюлманските махали на големия град се изгаряли корени на кипарис като средство за предпазване от епидемията.

Издялването на кипарис по надгробните камъни е често предпочитано изображение в мюсюлманските гробища. А самите надгробни камъни, понякога с височината на човешки ръст, с оформлението и богатата си символика от орнаменти, а да не говорим за високопоетичните и мъдри епитафии, представляват същински паметници на изкуството. Дори може да се каже, че те компенсират до известна степен липсата на скулптура в класическото ислямско изкуство. В самото оформление (фес, чалма, гирлянди...) на по-високия и изправен до главата на покойника надгробен камък, както и в изображенията на различни предмети и вещи (ножица, игла, потопена в мастилница перодръжка, теглилка, котва...) всъщност е закодирана информация за обществения статут, сан (професия, занаят, звание) и пол на покойника.

След всичко казано никак не е случайно, че вечнозеленият и тъмен кипарис се превръща в своего рода постоянен епитет за стройността на възпяваната любима в класическата (диванска) турска поезия. Походката на любимата се сравнява с леко и нежно извиващ се под напора на вятъра кипарис; гордо изправеният му ръст също е мерило за тънката

снага на възлюбената. (В някои български народни песни момата също се сравнява с кипарис – „тенка селвийо“, което най-вероятно трябва да се приеме за свидетелство за близостта в нагласите и възприятията на двата съседни народа.) Интересно е да се изтъкне, че първото публикувано стихотворение на Назъм Хикмет (1902 – 1963) е озаглавено „Servilikler“ („Кипарисовата гора“), написано по собственото му признание, на 13 години. Бъдещият турски поет от световна величина възприема воплите, които се носят от кипарисовата гора, като въздишките на починалите без време мъртъвци; у юношата поет кипарисът символизира тъгата. Не е случайно, че заглавието на култовия турски филм, сниман през 1977 година по повестта „Тополчице моя с червена забрадка“ на киргизкия писател Чингиз Айтматов (1928 – 2008), се превежда като „Selvi Boylum, Al Yazmalım“. (Става дума за прожектирания и в Народна република България турски игрален филм „Тополчице моя“). В няколко платна с истанбулски мотиви на великия маринист Иван Айвазовски (1817 – 1900) кипарисът фигурира централно.

Смята се, че в литературата и живописа кипарисът, чиито тъмно-зелени листа привличат върху себе си вниманието от голямо разстояние, фино напомня и внушава, без да набива грубо, без да измъчва и безпокои съзнанието и душата, мисълта занеизбежния край на всяка жива твар¹⁹.

Кипарисът през българския поглед

Въпреки че столицата на византийските василевси и османските падишаси географски отстои съвсем близо до родния му предел, всяко съприкосновение на българския писател, поет или художник с града по двата бряга на Босфора и Златния рог се превръща в среща, от която се отнасят забележителни впечатления. Естествено е, че тези впечатления особено силно се врязват в паметта и сетивата при първата среща, за да останат незабравими за цял живот. Българският творец не крие възхищението си от неповторимото месторазположение на града, съчетало в себе си брегове, морета, хълмове, долини, пролив, че и дълбоко вклинил се в сушата залив. Второто силно очарование поражда природата на града и близката му околност, особено нейната растителност.

¹⁹ Kankal, R. Türk Kültüründe Servi Ağacı. *Yunus Emre Enstitüsü, Türkiye'nin Kültür Dergisi*: https://www.academia.edu/29564842/T%C3%BCrk_K%C3%BClt%C3%BCr%C3%BCnde_Servi_A%C4%9Fa_c%C4%B1_tr_Dergisi_Say%C4%B1_11

Когато пътува по море и навлиза в разлатите очертания на града от Босфора, българският писател или художник се впечатлява от различните видове дървета и храсти по двата бряга на пролива, като остава с усещането, че е попаднал в някакъв далечен и екзотичен свят. Неслучайно, като най-характерен белег за красотата на Босфора Чудомир ще открие екзотичните растения, като начертае цяла ботаническа градина: „Посред цъфналите люляци и червени акации вишат стройни станове тъмни кипариси и замислени пинии“²⁰. „Тук ясно се вижда появяването на нови дървесни породи, над които гордо се издига кипарисът и пинията, а тук-таме примесено ясно се зеленее лавровото дърво“²¹, ще отбележи Андрей Маркович, а Елисавета Багряна ще остане заплениена от зеленеещите пищно брегове, от живия лавър, с който в древността украсявали сухите чела на поетите.

„Когато през един великолепен ден направих разходка с параход по Босфора и слязох на чудните брегове, залени със слънце и зеленина, видът на свежите, блестящи, потрепващи от ветреца листа на лаврите ми навя стихотворението „Лаври“²², ще опише тя историята на написването на въпросния сонет със силно медитеранско излъчване и импулс. Голямата поетеса ще отчете, че тук, в тези ширини, лаврите не са сухи клони и листа, а живи цветя – така тя изразява изненадата си от географски близката, но толкова различна и пищна цариградска природа.

Не е трудно да се забележи, че от богатата колекция от живи растителни видове окоето на българина най-силно се впечатлява от кипариса; то най-силно се концентрира върху това слабо разпространено в родния му ареал дърво. Тук той го вижда навсякъде – по хълмове и долини, по дантелени брегове и особено в гробищата, в чийто неотменен символ кипарисът се е превърнал. Кипарисът е дървото, чийто остър връх пронизва окоето на българския писател, клоните му се преплитат между редовете с впечатленията му, тъмната му сянка пада върху страниците или платната на мнозина творци.

Фактът, че кипарисът с гордата си и строга осанка се среща повече като гробищно дърво в мюсюлманския Истанбул, извиква асоциацията с отвъдния свят, което още повече увеличава мистериозността му.

²⁰ Мевсим, *Пътуването на Чудомир...*, с. 157.

²¹ Маркович, А. *Към южните страни*. – София: Хемус, 1929, с. 15.

²² Мевсим, Х. *Земя пределна. Страници от българско-турските културни връзки*. – Пловдив: Жанет 45, 2019, с. 127.

Затова не бива да се учудваме, че той осезаемо присъства в платната от цариградския цикъл на Владимир Димитров – Майстора, прекарал в града от април до октомври 1926 година²³, в които символно е изразена човешката, но и онази мирова скръб по обречеността на битието.

„Ние виждахме височината, цяла покрита с много хиляди белокаменни гробища, засенени от тъмнозелени кипариси, другарите на всичките гробища в Цариград“²⁴, така Евгения Марс предава вплетеността на гробища и кипариси, за които друг българин, учителят по история от Враца, Боне Бонев, през 1932 година прави поетическото сравнение, че „стърчат прави като свещи“²⁵. Дори в Петко-Славейковото, изградено в народнопесенен стил стихотворение „Цариградското устие“, където за пръв път в българската поезия Босфора се превръща в обект на поетическо съзерцание и описание, присъстват кипарисите, които „гробно ми вардят мълчанье“²⁶. Това тайнствено дърво няма да убегне и от вниманието на Иван Вазов: „Между старовремските причудливи, но веhti и изгнили здания, се чернеят като широки петна кипарисови гори, дето царува тъгата и тишината на безчислени гробове“²⁷.

„Ето и поетичните гробища Кара[джа] Ахмед, обрасли в кипариси, белите клони на които приличат на сухи кости. Под тях надгробните камъни с издялани чалми или венец напомнят отдалече много хора, насядали кръстато,“²⁸ отбелязва Константин Траянов в края на 20-те години на миналия век.

Едно от най-характерните описания на турски (истанбулски) гробища в българската книжнина принадлежи на перото на никому неизвестния днес Н. Кодов, който също ги обвързва с вечноезеленото дърво: „Старинните надписи лъщят тук-таме по надгробните плочи, разхвърлени неправилно под кипарисите.“

Нека да отчете, че в истанбулското си битие гробището не е отдалечено, не е захвърлено в далечните покрайнини на града; дори някога да

²³ Вж. Мевсим, Х. „Космополитният Цариград“: пет непубликувани фрагмента от Петър Дачев. – *Страница*, № 4/2021–1/2022, с. 311 – 323.

²⁴ Марс, *Лунна нощ*, с. 122.

²⁵ Бонев, Б. *В страната на Кемал паша*. – Кюстендил: Зора, 1934, с. 12.

²⁶ Славейков, П. Р. „Цариградското устие“: <https://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=277&WorkID=%2010595&Level=3>

²⁷ Вазов, Ив. *Събрани съчинения*, том 12. – София: Български писател, 1977, с. 332.

²⁸ Траянов, К. *Вратите на Изтока*. – Лом, 1928, с. 26 – 27.

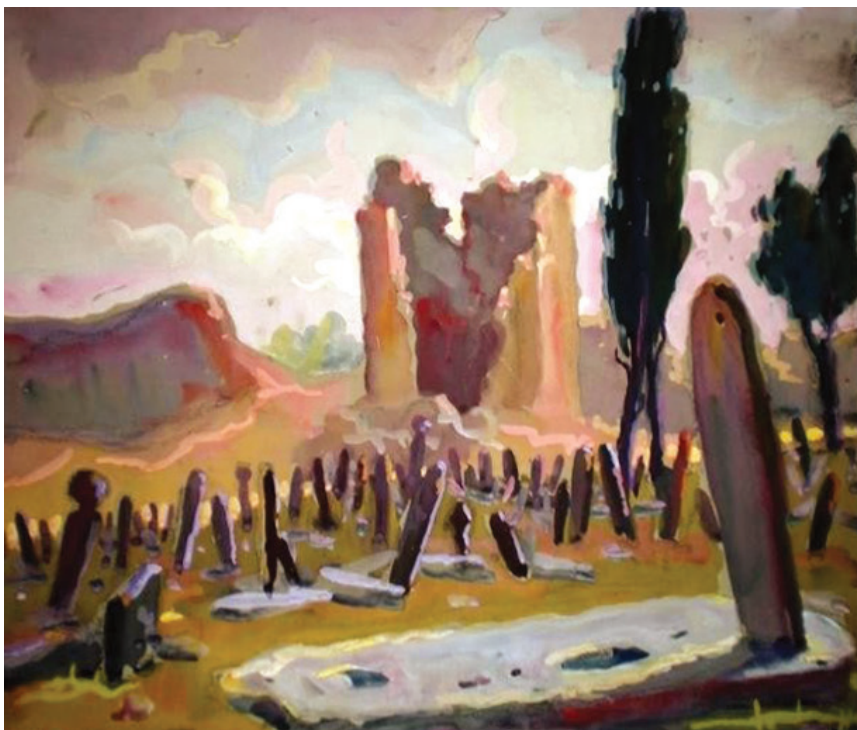
е било така, с разрастването и разширяването му, то се превръща в част от градското пространство, отвсекидневието; дотолкова, че в една скица на Петър Дачев се вижда как двама достолепни старци на библейска възраст пият невъзмутимо кафе на малка маса и плетени столчета сред гора от надгробни камъни. Разбира се, това не е светотатство, кощунствено оскверняване на паметта на преминалите в отвъдния свят, а интимизиране на смъртта, която според традиционното вярване е поблизка до човека дори от шийната му вена. Тя е онзи шербет, без значение сладникав или възгорчив, който ще опита всеки; с неумолимостта и безпощадността си смъртта изравнява всички; тя е право, което не може да бъде нито отнето, нито присвоено от другиго, тя очиства от земната суета, от телесното.

В голяма част от картините с истанбулски мотиви на художника Петър Дачев, прекарал десетина години в световния град в началото на републиканския период, пред нас оживяват кипариси – стройни, свежо зелени, а понякога изкорубени, чворести, изкривени, с изсечени клони. Докато надгробните камъни рядко са правилно изправени, гордо повдигнати, в повечето случаи са прекатурени, завалени и изравнени със земята. Забелязва се, че понякога са нарисувани просто камъни, които запълват цялото пространство на картината, но в повечето случаи представляват само неин елемент със силно внушение. Няма да е пресилено да се изтъкне, че дори в турската изобразителна традиция трудно биха се открили толкова изкусно и многопластово предадени надгробни камъни и кипариси.

Заклучение

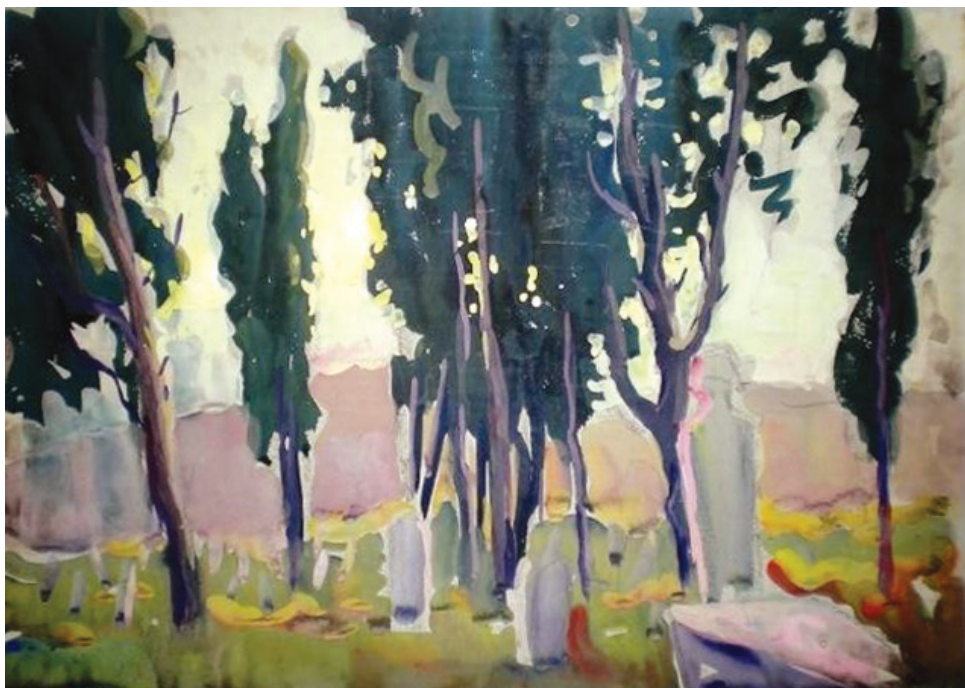
Независимо от чувствителните амплитуди на историческото време, българският писател, поет или художник с особено външение прекрочва прага на вечния град край Босфора и Златния рог, изиграл определяща роля в политическата и духовната съдба на народа и страната му. Едно от нещата в пределите на града, което не убягва от око и вниманието на нито един български творец и за което се отнася траен спомен, е вечнозеленият кипарис по хълмовете и най-вече по многобройните гробища; дърво със своя амбивалентна символика в турската културна традиция. Кипарисът непременно присъства както в описанията на българските писатели, така той намира място и в картините с цариградски мотиви на художници като Владимир Димитров – Майстора, Петър Дачев, Чудомир и др.

Илюстрации



*Петър Дачев, Неозаглавена картина, гваш акварел, 27х32 см, инв. № 1301-33
Регионален исторически музей – Добрич, Дом-паметник
„Йордан Йовков“, фонд 1341 (о) ПД*

Византийските сухопътни крепостни стени, мюсюлманско гробище, кипариси...



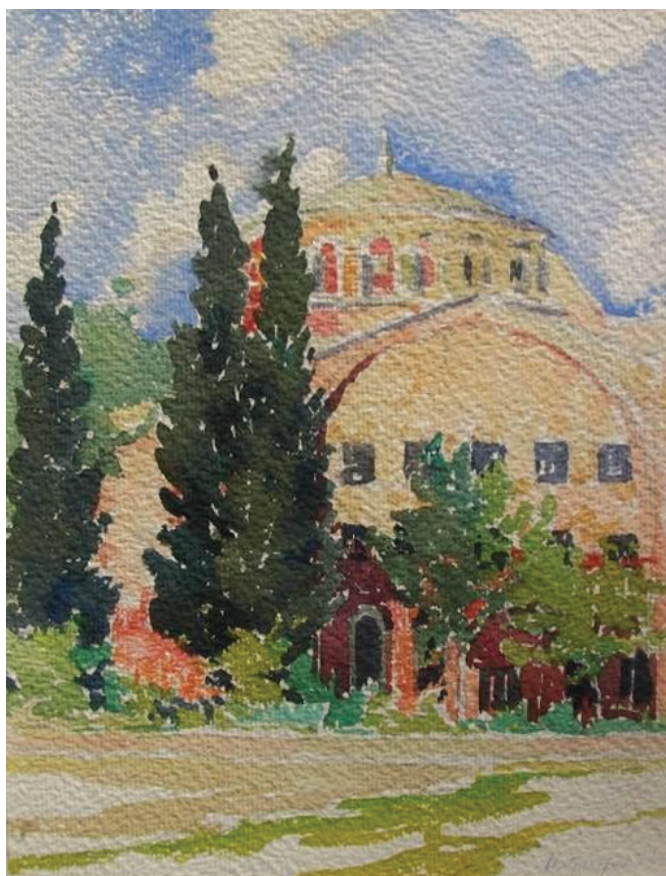
*Петър Дачев, Неозаглавена картина, гваш акварел, 28х38 см, инв. № 3101-19
Регионален исторически музей – Добрич, Дом-паметник
„Йордан Йовков“, фонд 1341 (о) ПД*

Надгробни камъни и кипариси



*Петър Дачев, Неозаглавена картина, гваш акварел, 47/32 см, инв. № 1301-62
Регионален исторически музей – Добрич, Дом-паметник
„Йордан Йовков“, фонд 1341 (о) ПД*

Кипариси в гробището Еюб султан, поглед от хълма на Пиер Лоти към Златния роги края на историческия полуостров.



Чудомир, „Света Ирина“, акварел, 24/31 см.
Литературно-художествен музей „Чудомир“, Казанлък

През 1932 година, когато Чудомир посещава Цариград, в споменатия християнски храм от византийския период се помещава Военният музей, който с етнографската си експозиция силно впечатлява автора. Акварелът вероятно е нарисуван след завръщането от екскурзията. Куполът на храма е проециран на фона на синьото истанбулско небе, вляво са нарисувани три извисени кипариса. С цветовата си гама акварелът излъчва майска свежест и сякаш отразява невероятната истанбулска пъстрота.

БИБЛИОГРАФИЯ

Бонев, Б. *В страната на Кемал паша* [Bonev, B. *V stranata na Kemalpasha*]. – Кюстендил: Зора, 1934.

Вазов, Ив. *Събрани съчинения*, том 12 [Vazov, Iv. *Sabrani sachineniya*, t. 12]. – София: Български писател, 1977.

Дачев, П. *Непознатият Цариград*. [Dachev, P. *Nepoznatiyat Tsarigrad*]. – София: Отбор, 1942.

Донкин, Н. *До Бруса и назад* [Donkin, N. *Do Brusa i nazad*]. – София: Факел, 1934.

Жечев, Т. *Митът за Одисей* [Zhechev, T. *Mitat za Odisey*]. – София: Агенция Прима, 2004.

Каранов, Е. *Спомени* [Karanov, E. *Spomeni*]. – София: ОФ, 1979.

Маркович, А. *Към южните страни* [Markovich, A. *Kam yuzhnite strani*]. – София: Хемус, 1929.

Марс, Е. *Лунна нощ. Разходка из Цариград* [Mars, E. *Lunna nosht. Razhodka iz Tsarigrad*]. – Пловдив: П. Беловежков, 1909.

Мевсим, Х. „Космополитният Цариград“: пет непубликувани фрагмента от Петър Дачев [Mevsim, H. “Kosmopolitnizat Tsarigrad”: pet fragmenta ot Petar Dachev], – *Страница*, № 4/2021–1/2022, p. 311–323.

Мевсим, Х. „Многострадална Парашкева в дебрите на другостта“ [Mevsim, H. “Mnogostradalna Parashkeva v debrite na drugostta”], *Литературата*, 2023, № 30, p. 156–157.

Мевсим, Х. *Земя пределна. Страници от българско-турските културни връзки* [Mevsim, H. *Zemya predelna. Stranitsi ot bulgaro/turskite kulturni vrazki*]. – Пловдив: Жанет 45, 2019.

Мевсим, Х. *Пътуването на Чудомир в Турция (1932)* [Mevsim, H. *Patuvaneto na Chudomir v Turtsiya (1932)*]. – Пловдив: Жанет 45, 2012.

Моллов, Д. *Пътни бележки* [Mollov, D. *Patni belezhki*], *Периодическо списание на Българското книжовнодружество*, 1888, № XXV–XXVI.

Моллов, Д. *Пътни бележки, Периодическо списание на Българското книжовно дружество* [Mollov, D. *Patni belezhki, Periodichno spisanie na Bulgarskoto knizhovno druzhestvo*], 1889, № XVIII–XXX.

Петър Матеев, Автобиография, спомени, дейност. Съст. А. Стрезова и С. Панайотов [Petar Mateev, *Avtobiografiya, spomeni, deynost*. Sast. A. Strezova, S. Panayotov]. АИ Проф. М. Дринов, 2017.

Славейков, П. Р. „Цариградското устие“ [Slaveykov, P. R. “Tsarigradsko ustie”], <https://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=277%20&WorkID=10595&Level=3> – 02.05.2023.

Таш, А. *Околосветска обиколка на липсата* [Tash, A. *Okolosvetskaobikolka na lipsata*]. – Пловдив: Жанет 45, 2016.

Траянов, К. *Вратите на Изтока* [Trayanov, K, *Vratite na iztoka*]. Лом, 1928.

Kankal, R. Türk Kültüründe Servi Ağacı. *Yunus Emre Enstitüsü, Türkiye'nin Kültür Dergisi*: https://www.academia.edu/29564842/T%C3%BCrk_K%C3%BClt%C3%BCr%C3%BCnde_Servi_A%C4%9Fac%C4%B1_tr_Dergisi_Say%C4%B1_11 (Посл. проверка 02.05. 2023).

Satıl, F. Konuşan Ağaçlar / Mezarlıklara Neden Selvi Ekilir?, *Zafer*, Adapazarı, Eylül 2019, Sayı 503: <https://www.zaferdergisi.com/makale/11190-konusan-agaclar-mezarliklara-neden-selvi-dikilir.html> (Посл. проверка 02.05.2023).

Hüseyin Mevsim, Prof. PhD
Ankara University, Turkey
e-mail: hmevsim@gmail.com

НАРЦИС СРЕЩУ ЛИЛИЯ – ФЛОРАЛНИ И МИТОЛОГИЧНИ АСПЕКТИ В ПОЕЗИЯТА НА НИКОЛАЙ ЛИЛИЕВ

Петя Абрашева

Русенски университет „Ангел Кънчев“

NARCISSUS VS. LILY – FLORAL AND MYTHOLOGICAL ASPECTS IN NIKOLAY LILIEV'S POETRY

Petya Abrasheva

Rousse University "Angel Kanchev", Bulgaria

Резюме. Текстът предлага прочит на Лилиевата поезия през две ключови за творчеството на българския символист митологеми – Нарцис и лилия. Въпреки традиционното разбиране на изследователите, че лилията е емблематичният за Николай Лилиев символ, настоящото изследване се съсредоточава върху силно изявената връзка между Лилиевия лирически Аз и образа на Нарцис от Овидиевите „Метаморфози“. Подобно на героя на Овидий, който достига до себепознанието, съзирайки образа си във водите на извора, лирическият Аз на Лилиев се оглежда непрекъснато в огледалото на поезията, търсейки истината за себе си. Защото именно поезията според автора е способна да осигури достъп до онова дълбинно, изначално познание за личността, което не спира до повърхността на нещата, а прониква навътре, до самата същност на човека.

Ключови думи: Нарцис, митология, Лилиев, образ, себепознание

Abstract. The following text offers a survey of Nikolay Liliev's poetry through two key mythologemes in his works – Narcissus and lily. Despite the traditional understanding of the critics that lily is the emblematic symbol in Nikolay Liliev's poetry, the following survey focuses on the highly relevant connection between the lyrical I in Liliev's works and the image of Narcissus from Ovid's "Methamorphoses". Similarly to Ovid's character, who obtains self-knowledge, seeing his image in the waters of the lake, the lyrical I of Liliev is constantly looking at himself in the mirror of poetry, searching the truth about his personality. For according to the poet it is only poetry that is capable to provide access to this deep, original knowledge about the

person, which does not stop to the surface, but reaches inside, to the very essence of man.

Keywords: *Narcissus, Mythology, Liliev, Image, Self-Knowledge*

Всичко, що искам, е в мен.

(Овидий¹)

В историята на българската литература едни от най-значимите представители на символизма – Пейо Яворов и Николай Лилиев – остават с флоралните си псевдоними, отвеждащи към символните употреби на цветето лилия и на дървото явор². И при двамата автори значението на имената се счита за ключ към поетическия и личностния им свят, тъй като са закодирали в себе си типа чувствителност на своите носители. Пенчо Славейков дава псевдонима на Яворов, изхождайки от фолклорната представа за явора като дърво, символизиращо устойчивост, здравина и мъжка сила, докато псевдонимът на Лилиев, измислен от Георги Бакалов, носи категорично женска символика – лилията се свързва в християнската традиция с образа на Дева Мария, а оттам с чистотата и невинността. Така, прочетени през имената, завещани им от техните съвременници, Яворов и Лилиев могат да бъдат мислени като емблема на мъжкото и женското начало в българския символизъм, което между впрочем съответства изцяло на спецификите на изграждания от всеки от тях индивидуален поетически свят.

Що се отнася до Лилиев обаче, известно е, че той не е харесвал особено своя псевдоним и не е гледал благосклонно на него³. Не е

¹ Овидий, П. Ехо и Нарцис. – В: Овидий, П. *Метаморфози*. – София: Народна култура, 1974, с. 78.

² Към известните флорални псевдоними на нашите поети символисти можем да причислим и този на Христо Ясенев (Христо Туджаров), даден му от Антон Страшимиров. Ясенът се възприема като дърво на живота и е символ на силата и близостта до божественото. Честата употреба на флорални елементи в псевдонимите на българските символисти може да се обясни, от една страна, със склонността на самите поети да използват в творчеството си множество флорални символи (цветя, дървета, треви, градини и т. н.), а от друга, със закономерния стремеж към красота и благозвучие при избор на името.

³ За това споменава Георги Константинов в биографичната си книга за Николай Лилиев: „Лилиев не харесваше псевдонима си. Когато някой кажеше, че поетското му име много подходило на поезията и изобщо на характера му, той гледаше да отклони разговора и се мръщеше“ (Константинов, Г. *Николай Лилиев. Човекът. Поетът*. – София: Български писател, 1963, с. 31).

изненадващо, че женските конотации, утаени в името, не са се правели на поета, който остава устойчиво дистанциран спрямо женското присъствие в своята поезия, а и в личния си живот изобщо. Разбира се, тук „нехаресването“ е свързано също и с пословичната скромност на поета, с невъзможността му да слуша похвали и комплименти по свой адрес.

Този текст ще се опита да навлезе малко по-дълбоко в значението на псевдонима на Лилиев и в символиката, която той носи. Етимологията на думата *лилия* отвежда към епохата на древногръцката античност и легитимира силните женски импликации, заложили в понятието. Счита се, че името на цветето *лилия*⁴ идва от гръцката дума *νύμφαία* (*nympheia*) и латинската *nymphaea* и че е вдъхновено от нимфите – второстепенни женски божества, свързани с природата, които се отличават с красотата и дълголетието си. Нещо повече, според един от митовете, *лилията* е родена от млякото на *Хера*⁵ – една от най-важните богини в древногръцкия пантеон, покровителка на брака и на майките по време на раждане. Така още с появата си цветето *лилия* бива наточено в съзнанието на хората със силна женска символика – едно наследство, което Лилиев, запазвайки псевдонима си, ще се опита да трансформира чрез подмяната на митологемите в своето творчество, чрез съзнателното дистанциране на поетическия си свят от женското присъствие (респективно на *лилията*) и обръщането към митологичните и символните употреби на *нарциса*.

⁴ Тук се има предвид традиционната бяла водна *лилия*, чието научно название е *Nymphaea alba*.

⁵ Разказът за раждането на *лилията* е включен в мита за създаването на *Млечния път*. Според древните гърци *Млечният път* се появил също от млякото на *Хера*, докато тя кърмела от съжаление *Херкулес* (син на *Зевс* от друга жена). *Херкулес* захапал зърното на *Хера* прекалено силно и тя го отблъснала, а млякото от гърдата ѝ се разпиляло и оформило *Млечния път*. Няколкото капки, които достигнали до земята, се превърнали в цветове на *лилия*. По този митологичен сюжет рисуват картини *Тинторето* – „Произходът на *Млечния път*“ (1575 – 1580) и *Рубенс* – „*Раждането на Млечния път*“ (1637), като в картината на *Тинторето* първоначално присъствали и *лилии*, но те впоследствие били отрязани от долната част на платното.



Якопо Тинторето, „Произходът на Млечния път“, 1575,
Национална галерия, Лондон

Редица изследователи⁶ на Лилиев посочват връзката на творчеството му с образа на Нарцис от древногръцката митология. Макар да

⁶ Още съвременниците извеждат връзката между митологичната фигура на Нарцис и поезията на Николай Лилиев. В статията си, публикувана в сп. „Златорог“ след излизането на стихосбирката „Стихотворения“ от 1931 г. Георги Цанев отбелязва във връзка със стихотворението „Тълпите“: „Нима не е ясно, че тук определя себе си? Защото възприема света субективно: Нарцис, който оглежда в другите не своята красота, а своето страдание и смиреност, своите етични нужди.“ (цит. по: Александрова, Н. „Аз нося вашето смирение...“. Книга за Николай Лилиев. – София: Нов български университет, 2009, с. 139). В изследването си за Николай Лилиев Надежда Александрова също обръща внимание на присъствието на образа на Нарцис в творчеството на поета: „Митемата „Нарцис“, проникваща цялата образна система на ранната му лирика, присъства експлицитно или имплицитно в много и от по-късните му текстове. Но в подбора му за „Българска антология“ (1910) присъствието ѝ е особено подчертано не само в азовите конструкции на ключовите стихотворения и строфи, но и в жестовите на слънцепоклонничество, себепоклонничество и себеобожание, в религиозното отношение към света и живота, за което става дума и в цитираното писмо на неговия швейцарски приятел“ (*Ibid.*, с. 73).

не се появява директно в стихотворенията на поета, Нарцис се оказва здраво свързан с поетическия свят на Лилиев и с Лилиевото светоусещане изобщо – в засиленото азово говорене, в непрекъснатите авто-рефлексии, в доминациите на мисленето за и през себе си. Митът за Нарцис е познат в античната литература в няколко варианта, но за класически се приема този, представен в трета книга на „Метаморфози“ на Овидий⁷. В тази си разновидност той включва вече разказ за двама герои – Ехо и Нарцис⁸, чиито житейски пътища, макар и за кратко преплетени, следват своя собствена съдба, отвеждаща към индивидуално наказание. Оказва се, че историята на Нарцис е тясно свързана с образа на нимфите – сам той роден от нимфата Лириота, героят израства прекрасен младеж, в когото се влюбват редица нимфи (една от които е Ехо), но в своята надменност красивият младеж не отговаря на чувствата им и става причина за тяхното страдание. Неговото високомерие подтиква едного⁹ от пренебрегнатите да отправи молба към Немезида, богинята на възмездието, да го споходи същата участ¹⁰. Така като наказание за своето поведение Нарцис вижда в извора собственото си отражение, влюбва се в него и умира от страдание заради невъзможната си любов, като на мястото на неговото тяло се появява едноименното цвете. Сюжетът е добре познат и щедро експлоатиран в литературата поради богатите си символни ресурси, а не на последно място, и поради интереса на психоанализата към него от началото на XX в.

За да се разбере правилно ролята и мястото на мита за Нарцис в поезията на Лилиев обаче се изисква едно по-задълбочено вникване в митологическия сюжет, което да се фокусира върху някои ключови моменти, имащи пряко отношение към спецификите на Лилиевото световъзприятие. Овидиевата интерпретация на мита тръгва от предсказанието на известния древногръцки прорицател Тирезий, който за-

⁷ По тази причина с тази версия на мита ще си служи и настоящето изследване в аналитичните си наблюдения.

⁸ Свързването на двамата герои в един мит е характерно за римляните, в митологията на древните гърци митовите за Ехо и Нарцис функционират самостоятелно като два отделни разказа.

⁹ Според мита на Овидий в Нарцис се влюбват не само девойки, но и младежи: „...беше от много девойки желан и от много младежи,“ (Овидий, *Ехо и Нарцис*... с. 75).

¹⁰ Точните думи в мита на Овидий са: „Тъй да обича и то, тъй любимото да го избягва!“

питан дали детето Нарцис ще достигне „до срока на зрялата старост“¹¹, отговаря с думите: „Да, ако себе си то не познае!“¹². Този важен детайл, с който се отваря митът, показва, че историята на Нарцис е преди всичко разказ за пътя на себепознанието, което за човека е съдбовно. Именно във връзка с идеята за себепознанието следва да бъде разпозната и особената роля на този митологически сюжет в поезията на Лилиев. Традиционното четене на мита, свързано с представата за нарцисизма като егоцентрично фиксиране върху собствения Аз и пренебрегване на другите, очевидно не може да се обвърже с характерологичните особености на Лилиев – напротив, в спомените на съвременниците си той е описван като изключително щедър, внимателен и алтруистичен в отношението си към околните¹³. Съсредоточаването на неговите стихотворения върху собствения свят е свързано преди всичко с представата за поезията като средство и възможност за себепознание. Интересно е в случая, че себепознанието в мита минава през погледа, през виждането, но това е един особен тип виждане, което включва допълнителна обективизация на възприемания субект. В момента на влюбването в собствения образ, Нарцис няма съзнанието, че вижда себе си, той се възприема като някой друг – т.е. той бива първоначално привлечен не от идеята за себе си, а от идеята за другия. Едва по-късно младежът осъзнава, че любимият, съзрян във водите на извора, е неговият собствен образ и именно в тази точка вече може да се говори за достигането до себепознание, което включва не само разбиране за това кой или какъв съм аз, но и осъзнаването на невъзможността за осъществяване на любовното желание, ако аз съм именно този. Точно в този аспект, следвайки предсказанието на Тирезий, себепознанието

¹¹ Овидий, *Ехо и Нарцис*... с. 75.

¹² В някои от версиите на мита пророчеството на Тирезий гласи, че Нарцис ще доживее до старини, ако никога не види лицето си, но както коментира Иван Русков „за културата на древните гърци виждането така или иначе е и знание (сетивно и интелектуално са едно и също)“: Русков, И. Парадоксът на желанието и интерпретативната не/самота (Опит за четене откъм Извора). – *LiterNet*, бр. 7: https://litenet.bg/publish14/i_ruskov/paradoksy.htm (Посл. проверка 08.05.2023).

¹³ „Лилиев всекиго посреща учтиво, изслушва внимателно, изчаква го да си каже какво му е на душата“: Кирова, М. Николай Лилиев. – В: Кирова, М. *Българска литература от Освобождението до Първата световна война*, част II, – София: Колибри, 2018, с. 331. Пак в същата книга, в статията си, посветена на Лилиев, Милена Кирова разказва как Лилиев е давал пари на нуждаещи се българи в чужбина, макар че сам търпи материални лишения. *Ibid.*, с. 312–365.

се оказва гибелно за героя и се превръща в причина за смъртта му. В случая на Лилиев този „отстранен поглед“, оказал се според мита необходимо условие за себепознанието, става възможен чрез поетическото вглеждане в себе си. Именно поезията в своята художествена функция осигурява този специфичен разрыв, това своеобразно отделяне от собствено своето чрез фикционализирането на света и на аза.



*Микеланджело да Караваджо, „Нарцис“, 1590
Национална галерия за старинно изкуство, Рим*

Ако се върнем отново към Овидиевия вариант на мита за Нарцис, ще забележим, че преди да съзре облика си във водите на извора, героят получава и друга възможност за достигане до себепознание, която обаче отхвърля. Става дума за историята на влюбването на Ехо – открито на фона на множеството други влюбвания в героя, които той пренебрегва. Историята на Ехо, добавена в римския вариант на мита,

има значимо място в разбирането на разказа за героя. Важна характеристика, свързана с появата на Ехо в мита, е подчертаната ѝ връзка с телесното: „Тяло бе Ехо тогава, а не глас“¹⁴. Този акцент върху телесната същност на нимфата вече дава възможност да направим извода, че отблъсквайки любовта на Ехо, Нарцис отблъсква в някакъв смисъл и идеята за телесното изобщо. Той преследва не плътската, телесна, а идеалната (но също и невъзможна) любов. Оказва се, че според мита любовта, нимфата, женската фигура в своето телесно битие е неспособна да доведе мъжа до истинско и дълбинно познание. Това безсилие е внушено също и посредством неспособността на Ехо да си служи пълноценно с ресурсите на езика – наказана от Юнона заради опита да я измами, Ехо може да използва гласа си само за да повтаря думите на другите – при това тя повтаря единствено техния край. Така езикът, а оттук и възможността за назоваване, определяне, изричане на другия, е лишен от сила, съкратен, превърнат в екзистенциално заекване. Този важен детайл насочва към идеята, че познанието през тялото е възможно единствено чрез редуцирането и фрагментаризирането на обекта на чувствата, чрез несъвършено повторение на дълбочините и смислите, които той носи в себе си. Тялото служи като вид материална граница, до която познавателният акт спира, и с това то се оказва дискредитирано като форма на познание.

В опозиция с него митът въвежда образа като ефективно работещ самопознавателен ресурс: и доде пие, пленено от дивия образ под него, пламва по блян безтелесен, водата за него е тяло¹⁵.

Опозицията тяло – образ в мита води към противопоставянето между идея и материя, което съвсем не е чуждо на символистичните представи за света¹⁶. Тази дихотомия обяснява и защо образът се схваща като единствената истинна възможност за себепознание – той принадлежи към сферата на идеалните същности и функционира като „блян“ – като идея, която съдържа в себе си единствено възможното дълбинно познание за нещата. Неслучайно и Нарцис съзира образа си

¹⁴ Овидий, *Ехо и Нарцис*... с. 75.

¹⁵ *Ibid.*, с. 77.

¹⁶ Неоплатонистичната идея за съществуването на два паралелни свята – реален (материален) и идеален (духовен) – е тясно свързана с характеристиките на символизма като литературно направление. Самото име на символизма насочва именно към водещата роля на символа, разбиран като начин за свързване на материалната и идеалната действителност чрез средствата на изкуството.

именно във водите на извора, отправящи към представата за дълбочината, за онова допълнително пространство, стоящо зад образа, което се отваря като поле на възможности и носи пълнота на изобразителните ресурси. Самата естетика на символизма утвърждава съзерцанието като начин за проникване в метафизичните тайни на битието¹⁷. Съзерцанието в този смисъл се възприема като вид гледане, което не спира до повърхността на нещата, а прониква в тяхната дълбочина, в техния ейдос, отвеждайки ни до истината за тях.

С всичко казано дотук митът за Нарцис разкрива, че истинско познание не се съдържа в общуването (любовно, интимно, телесно) с другите, а в авторефлексивното усилие на погледа, насочен към дълбочините на собствения свят. Нимфата Ехо не може да доведе героя до познание – на всичките му въпроси тя отговаря единствено с повторение. Тя трябва да бъде отхвърлена и търсенето на Нарцис да продължи, доколкото истинското себепознание е възможно само и единствено като самопознание – като откриване на истината от Аза за самия себе си.

Така неизбежно стигаме и до момента на приемането на истината, разкрита във водите на извора. Първото, което осъзнава Нарцис, е невъзможността за реализиране на любовното желание, което изпитва:

Нигде не е любовта ти. Загубваш я, щом се извърнеш,
сянка на лик, отразен във водата, под себе си гледаш. Тя
съдържание няма, явява се с тебе и чезне,
с теб ще си тръгне сама, ако можеше ти да си тръгнеш!¹⁸

Любовта във варианта на Нарцис е парадоксално ограничена до пределите на Аза, тя е изцяло зависима от индивида, който осигурява битийното пространство за нейното разгръщане. Любовта в този смисъл изгубва двоичността си и се превръща в чисто субективно преживяване, в което другият съществува вече единствено като проекция, неговата другост е сведена до инвариант на собствено своето. Именно

¹⁷ В есето си „Тъгите ни“, което носи програмен за символизма характер, Димо Кьорчев набляга на значението на съзерцанието в символистичната естетика: „Единственият път, по който престават грешките и намираме истината, е пътят на бездействието, спокойното съзерцание, отричане на физичността по-общо смъртта“: Кьорчев, Д. Тъгите ни. – В: Кьорчев, Д. *Критическото наследство на българския модернизъм*, т. 1. – София: ИЦ Б. Пенев, 2009, с. 305.

¹⁸ Овидий, *Ехо и Нарцис*... с. 77.

затова любовта е „нигде“ – ако любовта е чувство на взаимност между двама души, тук единият изцяло липсва и това проваля идеята за ответственост. В тази точка разбирането на Лилив за любовта повтаря изцяло митологическия сюжет. Любимата при него е „Ничия Никога“ (сравни с „Нигде не е любовта ти“), любовта е неосъществена, неизживяна, неизпитана. Всеки допир до нея я кара да се стопи и да изчезне, подобно на образа на Нарцис, защото докосването до нея е и докосване до истината за изначалната ѝ невъзможност, измамност, огледалност. Разбирането за любовта в мита за Нарцис, но също и в поезията на Лилив, е ясно и категорично изведена във формулата „Всичко, що искам, е в мен“. Тя затваря обичайния в херметическия свят на идеалното пространство на Аза и показва несъстоятелността на физическия допир, доколкото всеки допир до другия е всъщност пресягане към или търсене на самия себе си.

В своята „Поетика“ Аристотел използва понятието *хамартия*, което е свързано с трагическата вина или грешка на героя в древногръцката трагедия заради която той бива наказан от боговете. В мита за Нарцис свързаната с образа на героя грешка се състои в това, че той пренебрегва влюбените в него и с това им причинява страдание. Затова той бива наказан за своята надменност и коравосърдечие, а влюбването в собствения образ е самото получено за вината му наказание. Подобно на Нарцис трагическата вина на Лилив също е свързана с неспособността му да обвърже живота си с друго човешко същество, да се посвети на конкретна жена, да напусне сладката измама на живенето при себе си. Това е именно онзи екзистенциален пропуск, онази човешка хамартия, която поетът е съзирал отразена в кристалните води на своята поезия и която е дискредитирала в собствените му очи представата за приписваното му от другите духовно съвършенство. Към подобни изводи ни отвежда и едно от стихотворенията на Лилив „Приласкай ме, вълна ...“, в началото на което се появява авторска вариация на мита за Нарцис:

Приласкай ме, вълна, облъхни ме, море на съзвучие,
ние бяхме деца, ние бяхме невинни деца,
и прозрачния бял, и прозрачният сребърен ручей,
огледало за нашите бледни лица,
заплени и рани, заплени и навеки обручи

безутешните малки сърца.

Приласкай ме, вълна, облъхни ме, море на съзвучие!¹⁹

Огледалото на ручея, заплепените лица, безутешността на сърцата повтарят сюжета на мита за Нарцис, а края на стихотворението насочва към идеята на Страшния съд, в преддверието на който поетът решава да призове единствената жена, назована по име в цялата стихосбирка „Стихотворения“ от 1931 г. – Офелия. Както е добре известно, популярната героиня на Шекспир загубва разума си, а след това и живота си заради поведението на своя любим Хамлет, който убива по погрешка баща ѝ, но и който, разочарован от женското съсловие заради коварството на собствената си майка, се държи хладно и грубо с Офелия, оставяйки у нея усещането за отхвърленост и несподеленост. Образът на Офелия, призоваван в деня на Страшния съд и извикан след разказа за надникването във водите на извора, изговаря причините за натрапчиво проявяваното чувство за вина у Лилиев²⁰. Той има съзнанието, че неговите човешки грехове, тези, с които ще се представи пред Бог в деня на Страшния съд, са свързани именно с отхвърлените от него любви²¹. Тази близост на лирическия Аз на Лилиев до митологичния образ на Нарцис дава възможност да се осмисли по нов начин двойствеността на отношението на поета към любовта, която е преживявана едновременно като непостижим копнеж и като трагична невъзможност.

Въпреки че Нарцис не доживява до „срока на зрялата старост“, митът не завършва със смъртта на героя, а с неговата метаморфоза, показвайки как всяко познание е неизбежно свързано с процеса на

¹⁹ Лилиев, Н. *Поезия*. – София: Български писател, 1986, с.77.

²⁰ За различни случаи на жени, влюбени в Лилиев, и за неговото отношение към тях разказва Надежда Александрова в книгата си „Аз нося вашето смирение...“. В някои ситуации поетът просто отминава с мълчание сърдечните трепети по свой адрес, а в други внимателно отдалечава влюбените в него жени. За повече сведения вж. Александрова, Н. „Аз нося вашето смирение...“. *Книга за Николай Лилиев*. – София: НБУ, 2009.

²¹ Подобна теза изказва и Иван Мешекков: „Младият поет аскет скрил любовта и се разделил с любимата си от едни идеални, „горди“ изисквания на духа. Но това неоткриване поражда дълбока вътрешна драма и става извор на неговата „зла орис“ – друг основен мотив на неговата поезия: прегрешението – и разкаянието – пред любовта, като пред Бога, и изкуплението на тоя „грях“. Вж. Мешекков, И. *Николай Лилиев: романтик символист*. – София: Печатница Братя Миладинови, 1937, с. 11.

трансформация. Неспособен да понесе мъката по неосъществимата си любов, героят загива, но след неговата смърт тялото му изчезва и на негово място се появява цветето нарцис. Така себепознанието (изпълнявайки пророчеството на Тирезий) води до смърт, но едновременно с това то се реализира като досег до идеалните същности, до символните категории, които надхвърлят границите на телесното битие и позволяват пребиваването в надвременните светове и пространства. Това е още една от точките на приемственост между митологическия сюжет и символистичната естетика, която е устойчиво определяна през стремежа си към трансформация на материалното в идеално чрез средствата на поезията. В случая на Лилиев трансформацията носи чисто духовни измерения – неговата безупречна етика, скромност и алтруизъм се претворяват в прекрасни стихотворения, и до днес будещи изумление с изящството на формата и със свършената си музикалност²². Минавайки по трудния път на себепознанието чрез изкуството, Лилиев създава една поезия, която ще се превърне в образец не само за българския символизъм, а за поезията и поетическото изобщо, ще се утвърди като символ на красотата и серафичността. Защото дори крайните отрицатели на Лилиевата поезия не отричат нейното формално свършенство, а я упрекват именно и основно заради него²³.

Подобно на гласа на Ехо всяка любовна история приповтаря отчасти историята на Нарцис. Любовта се осъществява във варианта на мита като път към себепознанието – и това е най-възвишената, но и най-трудна любов – любов, устремена навътре към самия обичаш. Тук вече всяка отвоювана територия е свързана с усилие, болка и смелост.

Прочетено през митологемите лилия и Нарцис, творчеството на Николай Лилиев разширява своя обхват и възможности за интер-

²² В статията си за Лилиев, включена в книгата „Пантеисти и манияци“, Владимир Василев пише: „Изразът у Лилиева постоянно гони чувството. И настига го сякаш не в образа, а – в движението, в ритъма. Оттук виртуозността на неговия стих... Тая виртуозност не е външно формално качество, а едно психическо съответствие“: Василев, Вл. Николай Лилиев. – В: Василев, Вл. *Пантеисти и манияци*. – София: З. Стоянов, 2008, с. 159.

²³ Тук става дума за упрека към Лилиев, че „умъртвява“ поезията чрез фиксирането си върху външната, формална страна на стиха и negliжирането на идейно-съдържателния план: „Неговото поетическо внимание не се стреми да улови съкровените трепети на душата, да ги въплъти в образ и мисъл, а е насочено изключително върху полировка на стиха. Той търси само красиви думи и оригинални съзвучия“: Далчев, А. и Пантелеев, Д. *Мъртва поезия*. – В: Далчев, А. и Пантелеев, Д. *Критическо-то наследство на българския модернизъм*, т. 3. – София: ИЦ Б. Пенев, с. 259.

претация. Митът за Нарцис задава още един възможен код за разгадаването на поетическия свят на Лилиев, свят, който не разчита на внезапното изкрystalизиране на смисъла, а на тихата съзерцателност, на продължително виране и търсене на себе си. Свят, който разбира, че самопознанието е истинско, ако включва познание не само за Аза, но и за неговите метаморфози, за непрестанните вътрешни трансформации, които се осъществяват вътре в него²⁴. Всъщност именно в своята процесуалност себепознанието прокарва здрава и устойчива връзка между човека и живота, защото, както ни разказва митът за Нарцис, в мига, в който завърши процесът на себепознанието, идва непознаваемото – смъртта.

БИБЛИОГРАФИЯ

Александрова, Н. „Аз нося вашето смирение...“. Книга за Николай Лилиев [Aleksandrova, N. „Az nosya vasheto smirenje...“. Kniga za Nikolay Liliev], – София: НБУ 2009.

Аристотел. За поетическото изкуство [Aristotle. Za poeticheskoto izkustvo]. – София: З. Стоянов, 2013.

Василев, Вл. Николай Лилиев. – В: Василев, Вл. *Пантеисти и маниици* [Vasilev, Vl. Nikolay Liliev. – In: Vasilev, Vl. *Panteisti i manitsi*]. – София: З. Стоянов, 2008, s. 140 – 160.

Далчев, А. и Пантелеев, Д. *Критическото наследство на българския модернизъм*, т. 3 [Dalchev, A. i Panteleev, D. *Kriticheskoto nasledstvo na balgarskiya modernizam*, t. 3], – София: ИЦ Б. Пенев, 2009.

Кирова, М. От Femina Alba до Corpus Christi... и ужаса да бъдеш девствен. – В: Кирова, М. *Сънят на медуза. Психоанализа на българската литература* [Kirova, M. Ot Femina Alba do Corpus Christi... i uzhasa da badesh devstven. – In: Kirova, M. *Sanyat na meduza. Psihoanaliza na balgarskata literatura*. – Sofia: UI St. Kl. Ohridski]. – София: УИ Св. Кл. Охридски, 1997, s. 75 – 92.

²⁴ Оттук става обяснима и тази особеност на поезията на Лилиев, за която говори Милена Кирова, образите при Лилиев да не са фиксирани в някакво означаемо, а да се намират в непрекъснат процес на общуване, комуникация, допълване и противопоставяне. Подложен на постоянна трансформация е и лирическият субект, който според Кирова се е отказал от единичност, а това от своя страна е свързано с отказ от тяло: Кирова, М. От Femina Alba до Corpus Christi... и ужаса да бъдеш девствен. – В: Кирова, М. *Сънят на медуза. Психоанализа на българската литература*. – София: УИ Св. Кл. Охридски, 1997, с. 75–92.

Кирова, М. Николай Лилив. – В: Кирова, М. *Българска литература от Освобождението до Първата световна война*, част II [Kirova, M. Nikolay Liliev. – In: Kirova, M. *Bulgarska literatura ot Osvobozhdenieto do Parvata svetovna voyna*, chast II]. – София: Колибри, 2018.

Константинов, Г. Николай Лилив. *Човекът. Поетът* [Konstantinov, G. Nikolay Liliev. *Chovekat. Poetat*]. – София: Български писател, 1963.

Кьорчев, Д. *Критическото наследство на българския модернизъм*, т. 1 [Kyorchev, D. *Kriticheskoto nasledstvo na bulgarskiya modernizam*, t. 1]. – София: ИЦ Б. Пенев, 2009

Лилиев, Н. *Поезия* [Liliev, N. *Poeziya*]. – София: Български писател, 1986.

Мешеков, И. Николай Лилив: *романтик символист* [Meshekov, I. Nikolay Liliev: *romantik simvolist*. – Sofia: Pechatnitsa Bratya Miladinovi]. – София: Печ. Братя Миладинови, 1937.

Овидий, *Метаморфози* [Ovid, *Metamorphoses*]. – София: Народна култура, 1974.

Протохристова, Кл. Нарцис и Ехо или Метаморфозите на епистемата. – В: Протохристова, Кл. *Огледалото* [Protohristova, Kl. Nartsis i Eho ili Metamorfozite na epistemata. – V: Protohristova, Kl. *Ogledaloto*. – Plovdiv: Letera]. – Пловдив: Летера, 2004.

Русков, И. Парадоксът на желанието и интерпретативната не/самота (Опит за четене откъм Извора) [Ruskov, I. Paradoksat na zhelaniyeto i interpretativnata ne/samota (Opit za chetene otkam Izvora)]. – *LiterNet*, N 7: https://litenet.bg/publish14/i_ruskov/paradoksyt.htm (Посл. проверка 08.05.2023).

Petya Abrasheva, PhD, Principle Assistant Professor
Rousse University “Angel Kanchev”
e-mail: pabrasheva@uni-ruse.bg

ГРАНИЦИ НА ЧОВЕШКОТО.
ПРИРОДНИ УТОПИИ И ДИСТОПИИ



ОБИЧТА КЪМ ПРИРОДАТА КАТО СПАСЕНИЕ. РОМАНИТЕ „СТЕНАТА“ И „МАНСАРДАТА“ ОТ МАРЛЕН ХАУСХОФЕР

Виолета Вичева

Институт за литература – Българска академия на науките

LOVE OF NATURE AS SALVATION. THE WALL AND THE MANSARD NOVELS BY MARLENE HAUSHOFER

Violeta Vicheva

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Резюме. Настоящият текст представя пред българска специализирана публика австрийската писателка Марлен Хаусхофер (1920 – 1970) с нейните два ключови романа „Стената“ (1963) и „Мансардата“ (1969) като разглежда образа на природата и отношението човек – природа в тях. Смирението пред природата, отказът от претенцията за надмощие над нея, както и креативният опит за свързване (не овладяване) са единствената стратегия за спасение на човека, която Хаусхофер предлага в романите си.

Ключови думи: Марлен Хаусхофер, „Стената“, „Мансардата“, човечество, природа

Abstract. This text introduces to a Bulgarian specialist audience the Austrian writer Marlene Haushofer (1920 – 1970) with her two key novels “Die Wand” (1963) and “Die Mansarde” (1969), examining the image of nature and the human-nature relationship in them. Humility in the face of nature, the renunciation of the claim of domination over it, and the creative attempt to connect with (not master) it are the only strategies for human salvation that Haushofer offers in her novels.

Keywords: Marlene Haushofer, “Die Wand”, “Die Mansarde”, Humankind, Nature

След като е живяла две години и половина сама в планината, вярвайки, че е последното оцеляло човешко същество, безименната протагонистка в романа „Стената“ застрелва смъртоносно мъжа, който е убил бика, а след това и кучето ѝ. Застрелва го без колебание и без да

се опита да размени нито дума с него, броени секунди, след като го е заварила до трупове на животните. А после не съжалява: „[...] нямаше как да не го улуча. Радвах се, че е мъртъв, щеше да ми бъде трудно да убия ранен човек“¹.

Преди време невидима стена, внезапно издигнала се една нощ, я е отделила от останалия свят, където всичко живо се е вкаменило, и по този начин я е запазила невредима. Катастрофата обаче я е сполетяла не в естествения ѝ хабитат, града, а в Австрийските Алпи. Макар че е градски човек с повърхностни познания за природата, с малко късмет тя успява да изгради нов живот зад стената – използва разумно и пестеливо провизиите, складирани от домакина на хижата, в която е отседнала. Разкопава и засажда малка нива с картофи, бере горски плодове, намира крава, която по-късно ражда теле. Кучето Лукс, Котката, нейните малки, кравата Бела и Бика се превръщат в новото семейство на героинята.

Мъжът е раздробил черепа на бика с брадва, която след това забива в главата на кучето. „Лицето му е много грозно. Дрехите му – мръсни и износени, от скъп плат и ушити от добър шивач“².

Кой от двамата им се е отдалечил повече от човешкото?

Жената, заживяла в хармония с природата, сред животните, като тяхна „сестра“ и заличила последния представител на собствения си вид, без да се поколебае, или мъжът, който се е върнал назад към животинската си хищническа природа, за да оцелее?

Романът не проследява историята на мъжа. Остава ни да съдим как е оцелявал по действията и вида му в единствената сцена, в която се появява. Той е лишен от собствен глас, докато повествованието е водено от протагонистката, която решава да напише доклад за преживяното от нея за времето от мистериозното изникване на стената до настоящия момент.

Романът на Марлен Хаусхофер, излязъл през 1963 г. и смятан за нейното ключово произведение, е бил обект на анализи, изхождащи от различни перспективи, четен е на фона на ядрената надпревара по време на Студената война, като феминистки роман, като роман за Икономическото чудо (*Wirtschaftswunder*). Неслучайно Даниела Щригл, задълбочена изследователка на Хаусхофер, го описва като „роман, ула-

¹ Haushofer, M. *Die Wand*. – Berlin: List Taschenbuch, p. 183.

² *Ibid.* p. 184.

вящ века“³. В третото десетилетие на 21 век, макар парадоксално отново да има повод за страх от ядрено унищожение, творбата продължава да разгръща значенията си и все по-често е разглеждана в контекста на екологичната етика и идеята за постантропоцентризма.

Катриона Дюил интерпретира произведението като един вид своеобразен наръчник за устойчив начин на живот във времето на „неудържимата акселерация“ (Great Acceleratin)⁴, а Маргарет Литлър открива в него паралели с концепцията за постантропоцентризма на Рози Брайдоти като визия за заличаване на границите между природа и човек и бъдещото им сливане в един неотделим разум-организъм (сливане, в което участват и технологиите)⁵.

Дюил смята, че размишленията върху художествен текст като „Стената“ биха могли да бъдат средство, „макар и скромно“, да превъзмогнем неспособността си за осмисляне сериозността на „настоящото състояние на планетата“⁶. Тя обаче се възползва от това средство само доколкото да заключи, че романът изобразява резкия преход от изкопаеми горива (света преди изникването на стената) към режим на пестене и ефективно използване на енергия (живота на героинята след стената) като стратегия за удължаване на настояще, чийто бъдещ хоризонт е затворен⁷.

Безспорно това би бил полезен ход за общество, живеещо на прага на сериозна заплаха от природни катаклизми. Печеленето на време – удължаването на настоящето – обаче не е същото като *осмислянето на настоящето състояние на планетата* и не може да бъде дългосрочна стратегия, защото позволява механизмът на отричане, който е в основата на бездействието, що се отнася до обикновения, средностатистически човек, да продължава да работи.

Дюил интерпретира убийството на мъжа в романа единствено като „кратко и катастрофично отклонение от поддържащото живота

³ Strigl, D. *Marlen Haushofer: Die Biographie*. – München: Claasen, 2000. p. 260.

⁴ Dhuill, C. *Fuelling Lockdown: Haushofer's Die Wand as a Text of the Great Acceleration*. – In: *Marlen Haushofer: Texte und Kontexte*. A. Capovilla (Ed.). – Berlin: Frank u. Timme, 2022, p. 19 – 40.

⁵ Littler, M. *The Posthuman and Marlen Haushofer's Die Wand on Page and Screen*. – In: *Ibid.* p. 41 – 58.

⁶ Dhuill, C. *Fuelling Lockdown*, p. 21.

⁷ *Ibid.* p. 27.

равновесие⁸, което разказвачката е постигнала и към което ще успее да се завърне, тъй като на финала на разказа се очаква раждането на ново теле.

Не мисля, че е възможно да подминем факта, че убивайки мъжа, героинята на практика слага край на човешката цивилизация. Ето защо започнах с края. Тъкмо идеята за неизбежния край, и то не само на отделния индивид, а на човечеството, е според мен ключът към „екологичния“ прочит на творбата. Когато разтегляме настоящето прекалено, то неизбежно ще се прокъса⁹. Романът на Хаусхофер предлага едно радикално решение на този проблем – само съзнанието за собствената крайност може да отмести човека от антропоцентричната му гледна точка и да излекува мегаломанията и нихилизма му, които са в основата на завоевателския и разрушителен начин, по който третира природата.

В своята „Теория за Земята“ от края на XVIII в. Джеймс Хътън, основателят на геологията, разглежда Земята като самообновяваща се система, в която не се наблюдават край и начало. Той смята, че нейното предназначение е да бъде обитаем дом за хората, а силите в нея си взаимодействат така че:

ние получаваме в изобилие необходимите неща, за да живеем; доставят ни се неща, спомагащи растежа и съхранението на нашата животинска природа, както и други, чрез които да храним нашия интелект и да го използваме¹⁰.

Днес, макар да знаем, че не просто ни се доставят неща и че тези неща не са неизчерпаеми, антропоцентричното ни мислене не може да обхване идеята за край на човечеството. Макар че на фона на 4,5-милиарда години – от толкова съществува планетата – холоценът, да не говорим за антропоцена, са напълно незначителни периоди от време, не можем да си представим, че цивилизацията ни е именно това – период – и че няма външна цел или смисъл на съществуването ни, които да го правят наложително.

⁸ *Ibid.* p. 36.

⁹ В своята теория за широкото настояще философът Ханс Улрих Гумбрехт описва времето, в което живеем, именно като епоха, препълнена със символи, но с изтънял смисъл – едно проточващо се настояще без бъдещ хоризонт: Gumbrecht, H. *Unsere breite Gegenwart*, Berlin: Suhrkamp Verlag, 2015, p. 17.

¹⁰ Хътън, Дж. Из „Теория на Земята“. – *Поет некогаи*, 2019, бр. 026.

Героинята в „Стената“ разсъждава върху проблема за смисъла:

Случват се неща и аз, като милиони хора преди мен, търся в тях някакъв смисъл, защото суетността ми не позволява да призная, че целият смисъл на дадено събитие е ограничен до самото него. Никой бръмбар, който нехайно стъпча, ще съзρε в това тъжно за него обстоятелство тайнствена предопределеност от универсално значение. Приятната топлина на слънцето, кратка пронизваща болка и нищо. Само ние сме осъдени да преследваме някакъв смисъл, който не би могъл да съществува. Не зная дали някога ще се примиря с това прозрение. Трудно е да надмогнеш древната вродена мания за величие¹¹.

Смирението, себеотрицанието и чувството за дълг към животните – борбата с човешката (и) мания за величие – са онова, благодарение на което героинята оцелява.

Когато си спомням първото лято, забелязвам, че то е белязано много повече от грижата за животните, отколкото за собственото ми отчаяно положение. [...] Не зная какво би се случило, ако отговорността за животните ми не ме беше принудила да върша поне най-необходимите неща¹².

При това тя не просто остава жива, както е останал жив мъжът, а води достоен и удовлетворителен живот: „Все още ми харесва да съм жива, но един ден ще съм се наживяла достатъчно и ще съм довольна, че краят настъпва“¹³.

В приемането на това, че е смъртна като всички други създания, се корени нагласата, че е равнопоставена и дори зависима от природата, а не я превъзхожда:

Не виждам какво недостойно има в това, като всяко животно, да носиш своя товар и в крайна сметка като всяко животно да умреш. Не знам дори какво е достойнство. Да се родиш и да умреш не е достойно, случва се на всяко създание и не означава нищо повече от това¹⁴.

¹¹ Haushofer, *Die Wand*. p. 160.

¹² *Ibid.* p. 51, 52.

¹³ *Ibid.* p. 70.

¹⁴ *Ibid.* p. 51.

Този начин на себевъзприемане от страна на героинята – като същество, не по-различно от останалите живи твари, често се интерпретира от изследователите на Хаусхофер като загуба на идентичност, на женственост, на човешкост.

Повествователката сама говори за „трансформация“, която се случва с нея. Литлър тълкува тази трансформация в светлината на постхуманизма и постантропоцентризма на Рози Брайдоти, която дефинира последния като „сливане на човека с продуктивната и иманентна сила на живота в неговите нечовешки аспекти“¹⁵.

Но струва ми се това сливане не гарантира равнопоставяне на човешко и нечовешко то е по-скоро визия за надмогване на досегашните граници на човешкото. Постантропоцентризмът на Брайдоти не е антиантропоцентризъм, човекът център не престава да бъде такъв, а се разгръща и обхваща всичко.

Макар безименната разказвачка да възприема животните си като семейство – в този смисъл тя говори за „моите“ животни, а не като някакъв собственически жест, – да сравнява външния си вид със стъблото на дърво и изобщо да обича природата, не означава, че мисли себе си като едно цяло с нея. Ако може да се говори, че тя се отдалечава по някакъв начин от човешкото, то това е в смисъла на морално разграничаване от него, и то от присъщите му агресивност, жестокост и липса на чувствителност:

Най-сетне котката изглеждаше готова да забрави злото, причинено ѝ от хората [...] ¹⁶;

Но тъй като преди опасността винаги беше идвала от хора, не можех да се приспособя наново толкова бързо. Единственият враг, който дотогава бях познала, беше човекът ¹⁷;

Спомням си много добре колко малко въображение имаха повечето хора. Може би това беше късмет за тях. Въображението прави човека твърде чувствителен, раним и беззащитен ¹⁸.

¹⁵ Braidotti, R. *The Posthuman* – Cambridge/Malden: Polity Press, 2013, p. 66.

¹⁶ Haushofer, *Die Wand*. p. 33.

¹⁷ *Ibid.* p. 16.

¹⁸ *Ibid.* p. 30.

*Екскурс: няма пълно сливане, само може би в смъртта.
Романът „Мансардата“ (1969)*

Именно въображението е онова, което спасява героинята на Хаусхофер в романа „Мансардата“, писан пред хоризонта на един радикален край – в последните месеци от живота на авторката, страдаща от неизлечимо заболяване.

Изследователите с основание тълкуват произведението като роман за брака – динамиката между половете е основна тема в творчеството на писателката, но образът на природата много силно присъства и тук. Отношението към нея е своеобразен лакмус, който разграничава чувствителните и грижовните от безчувствените и жестоките. Въображението, предикат единствено на човека, корелира по точно определен начин с нагласата му към природата.

Не ми е важно да зная наименованията, посочени в книгите по естествена история. „Красиво дърво“ ми е напълно достатъчно. За мен някои птици се казват червенокрачки или зеленопернатки, а всеки бозайник, чието име не ми е известно, наричам „козинесто животно“, дългоухо, рунтавоопашато, кръгломуцуесто, меко като коприна козинесто животно [...]. На онова дърво му е все едно как го наричам. [...] То не знае за моето съществуване¹⁹.

Осезаеми са нежността и смиренieto, с които разказвачката говори за природата, както и въображението, с което я обича. Изходът от нейното монотонно ежедневиe на домакия и от живота в брак, в който всичко е толкова удобно, че е станало нетърпимо, е мансардата, където тя остава насаме, за да рисува птици. Преди време въображението ѝ е намерило друг начин да я измъкне от непоносимия за нея свят, за който се чувства непригодна със съзнание, в което има само образи, но не и разумни мисли²⁰ – чрез психосоматична глухота. В онзи период тя сънува (или мечтае, глаголът на немски е един и същ):

...за разрушени градове и пейзажи, в които няма хора, само порутени статуи [...]. Лягам на земята, в избуялата трева, и заспивам. Но това не

¹⁹ Haushofer, M. *Die Mansarde*. – Berlin: Ullstein, 2005 (2013), p. 6.

²⁰ *Ibid.* p. 220.

е сън, а безсъзнание, и е завинаги. В последния момент на угасването винаги съм много щастлива²¹.

Картина, впрочем силно напомняща на ситуацията в „Стената“. Този копнеж към (саморазтваряне в) природата героинята продължава да изпитва и след като е решила да се завърне, започвайки пак да чува, в света на хората, където е оставила твърде много. Само в своята мансарда може да се отдава на този копнеж отново – опитва се да нарисува птица, която да не е „единствената птица на света“²², т. е. да изглежда жива, „да знае, че освен нея има и други от нейния вид“. Веднъж е била близо, но картината се е загубила във войната – жестоката човешка същност е непреодолима пречка пред постигането на идеала на природата. Вкоренена като всеки човек в културата, колкото и да се опитва да избяга, разказвачката няма как да твори природа или да се слее с нея като в мечтателното съновидение. Въпреки всичко, накрая тя успява да нарисува картина, която я прави щастлива. Изобразява дракон, същество, на което му е „позволено да бъде единствено на света“²³, хибрид между култура и природа, плод на въображението и все пак животно. Тогава протагонистката най-после спира да мисли за каквото и да е: „... прекрасна празнота и тишина. Така си представям небето... бях изпразнена, обвивка около нищо ... и бях доволна“²⁴.

Сякаш едва тоталното себеотрицание или смъртта е точката, в която човекът е в състояние да достигне природата.

Обратно зад стената

Макар и останала последният човек на земята, героинята от „Стената“ не си прави илюзии, че може да бъде част от природата, нито се заблуждава за човешката си същност и вина:

...по пътя обратно съвсем бавно се превърнах отново в единственото същество, което нямаше място тук, в човек, зает с объркани мисли, кършещ клони с грубите си обувки и практикуващ кървавото занимание на лова [...]. Хората играеха собствените си игри и те почти

²¹ *Ibid.* p. 99.

²² *Ibid.* p. 18.

²³ *Ibid.* p. 218.

²⁴ *Ibid.* p. 220.

винаги свършваха лошо. Нямаше за какво да се оплаквам, бях една от тях и не можех да ги съдя²⁵.

Убийството на човек също не е връхна точка на нейното обезчовечаване, а е поемане на отговорност спрямо всичко друго живо в нейната гора: „И пак бих се опитала да го залича, защото не можех да допусна подобно създание да продължава да убива и руши“²⁶.

Не е случайно обаче, че тя започва да пише доклада си след тази случка. Макар, тъй като следва хронологията на събитията, да я разказва едва малко преди края, за читателя още в началото става ясно, че след две години и шест месеца в планината героинята е преживявала някаква травма: „пиша, за да не загубя разсъдъка си“²⁷. А след като, четейки разказа ѝ, сме я опознали като жена, която не само никога няма да свикне с убиването на дивеч, но и е неспособна да разруши мравуняк, лесно можем да си представим, че убийството на човешко същество не ѝ коства никак малко. Загубата на животните обаче е не по-слабо травматична, за нея тя означава намаляване с две на основанията да продължава да съществува: „докато в гората има нещо, което мога да обичам, ще го правя; а един ден, когато наистина вече няма нищо, ще спра да живея“²⁸.

Романът „Стената“ на Хаусхофер прави възможно да мислим един постантропоцентричен свят, без от това разсъдъкът ни да блокира. Свят, в който не преставаме да бъдем хора, но новият център е любовта, която не прави разлика между формите на живот. Думата, която е използвана в текста за назоваване на тази любов не е „чувство“ (Gefühl) – единствено хората чувстват – а е „порив“, „импулс“, „възбуда“ (Regung).

Няма по-смислен импулс от любовта. Тя прави за обичащия и обичания живота по-поносим. Само да бяхме прозрели навреме, че това е единствената ни възможност за по-хубав живот... Не мога да спра да мисля за това. Не мога да разбера защо трябваше да тръгнем по грешния път. Знам единствено, че вече е късно²⁹.

²⁵ Haushofer, *Die Wand*, p. 42, 140.

²⁶ *Ibid.* p. 109.

²⁷ *Ibid.* p. 6.

²⁸ *Ibid.* p. 108.

²⁹ *Ibid.* p. 160.

Като избират писането и съответно рисуването, героините и от двата романа се опитват да останат на верния път – чрез въображението, което ги прави „чувствителни, раними и беззащитни“, а с това им дава и единствената възможност за спасение – да обичат.

БИБЛИОГРАФИЯ

ХЪТЪН, Дж. Из „Теория на Земята“ [Hutton, J. Iz „Teoriya na Zemyata“]. – *Печат некогаши*, 2019, № 026, <https://peatnekoga.com/issue-026/hutton-theory-of-the-earth/> (Посл. проверка 31.05.2023).

Braidotti, R. *The Posthuman* – Cambridge/Malden: Polity Press, 2013.

Dhuill, C. Fuelling Lockdown: Haushofer's Die Wand as a Text of the Great Acceleration. – In: *Marlen Haushofer: Texte und Kontexte*. A. Capovilla (Ed.). – Berlin: Frank u. Timme, 2022, p. 19 – 40.

Gumbrecht, H. *Unsere breite Gegenwart*, Berlin: Suhrkamp Verlag, 2015.

Littler, M. The Posthuman and Marlen Haushofer's Die Wand on Page and Screen. – In: *Marlen Haushofer: Texte und Kontexte*. A. Capovilla (Ed.). p. 41 – 58.

Strigl, D. *Marlen Haushofer: Die Biographie*. – München: Claasen, 2000.

Violeta Vicheva, Senior Assist. Prof. PhD

Institute for Literature – BAS

ORCHID ID: 0009-0009-4754-8448

e-mail: violeta_vicheva@hotmail.com

ТРАВМАТА ВИТОША: ПОВЕСТТА „ВИРТ“ НА ГЕОРГИ МАЛИНОВ

Николай Генов

Институт за литература – Българска академия на науките

THE VITOSHA TRAUMA: ON GEORGY MALINOV'S "VIRT"

Nikolay Genov

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Резюме. Настоящата статия разглежда повестта „Вирт“ през призмата на траура, за да обособи тясната връзка между човека и природата, която мотивира наратива на посоченото литературно произведение. Текстът предлага известно разширение на психоаналитичната дефиниция и разглежда загубената природна хармония като сериозна травма, която пронизва повествованието и обяснява по-важните движения в него.

Ключови думи: „Вирт“, травма, Витоша, екокритика

Abstract. The following paper examines the long-short story "Virt" through the prism of mourning in order to distinguish the close relationship between man and nature which motivates that particular literary work. The analysis offers some extension of the psychoanalytic definition and considers the lost harmony of nature as a serious trauma that pervades the narrative and explains its more important turns.

Keywords: Virt, Trauma, Vitosha Mountain, Ecocriticism

„Човечеството трябва да смени пътя. Технологичната цивилизация е мъртва и ние все още се храним от трупа ѝ“¹, смята Милко, по-познат като Ага Хан – човек, който се явява „Марк Аврелий за софийските подземия“². Престъпен бос, държал цялата власт в ръцете си, той се отказва от господстващата си роля в политическия живот на постапокалиптична България, за да се отдаде „както приказват злите езици, на

¹ Малинов, Г. Вирт. – Във: *Вирт: Българска фантастична литература*. Съст. Ив. Ханджиев, А. Славов. – София: ИК Квазер, 2002, с. 183.

² *Ibid.*, с. 179.

гнусни занимания като четене на книги и размишления³ под покрива на сimeoновското си имение. А то определено може да предизвика завист у простите граждани, тъй като в грижливо подрязания двор, „в който някога сигурно е гъмжало от дървета и всякакви треви“⁴, макар и сега да се поклаща „само жилав трескот“⁵, расте истинска ябълка – „едно нещастно, хилаво дърво, далечен и блед потомък на разни айвании, златни и зелени превъзходни“⁶, което „раждаше по три-четири плода на година, и те смачкани и нещастни като майка си“⁷. Така изглежда истинският лукс в повестта „Вирт“ на Георги Малинов.

Творбата е публикувана през 2002 година и получава награда „Еврокон“ за дебют през 2003-а. Нейният сюжет проследява премеждията на един наркодилър – бивш силов агент на компанията „Микроген“, търсещ някаква нова и екзотична дрога, която да му позволи да избяга от хаоса на разпадащата се държава⁸.

Светът на „Вирт“ е претърпял тежка екологична катастрофа и е на прага на това да се срине: мутационни епидемии, които са превърнали петрола в безполезна „извара“⁹, се ширят и унищожават флората¹⁰ и фауната на планетата, етнически войни, подкладени от

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, с. 181.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, с. 181.

⁸ „Направи нещо за родината си – напусни я“, цитира той своето кредо, заето от „един познат“ (Малинов, *Вирт*, с. 179). Всъщност цитатността в творбата е не просто силна, но и обхваща няколко нейни равнища; от една страна, тя присъства като паратекст в общо четири глави на електронното издание, публикувано на сайта „Моята библиотека“ (публикацията на повестта в едноименния сборник от 2002 г. си е спестила паратекстовете). От друга, самият протагонист демонстрира отявлена склонност да се позовава на други хора, изтъквайки колективния опит на своите преживявания.

⁹ *Ibid.*, с. 203.

¹⁰ „След отwartителните мутационни епидемии, които наред с тютюна и кестените унищожиха осемдесет процента от флората на Земята, последва крах на петролните залежи“ (Малинов, *Вирт*, с. 169), съобщава ни главният герой, но един от по-любопитните детайли е разположен в непосредствена близост до този стандартен постулат на екодистопиите: „Някой зарази петролните кладенци в САЩ с генномодифицирани бактерии, които се използваха за прочистване на морето от петролни разливи“ (Малинов, *Вирт*, с. 169). За амбивалентността на критическата позиция, изразена в творбата, и бягството от лесни обвинения ще стане дума малко по-нататък в текста; на този етап е напълно достатъчно да се има предвид само първоначалната цел или доброто намерение, с което са изработени въпросните бактерии.

нарушените електромагнитни полета¹¹, разделят опияненото пресътно население, обречено на кратък и безполезен живот, органите на реда са отхвърлили своята висша отговорност и сами са избрали да се сраснат с механизмите на всемогъщата мафия, Слънцето е скрило лицето си¹² под „тлъстите облаци, натежали от киселини“¹³, а радиацията е сложила край на всичко освен на национализма, оказал се по-траен от всяка катастрофа¹⁴. Улиците на София са опасни руини, сред които бродят генномодифицирани¹⁵ гангстери, корумпирани държавни служители и всякакви дребни типове, търсещи нова стока и пазари за неизчерпаемите запаси от лепило, хашиш, марихуана, опиум, ЛСД, каптагон, морфин и кодеин, амфетамин, бензедрин, бифетамин, секонал, либриум, буфотенин от жабешка кожа и прочее наркотични

¹¹ „По време на тридневната война в Централна Азия бяха пуснати стотици така наречени електромагнитни антиинформационни бомби. Неясно как трябваше да предизвикат смущения в информационния ефир. Оказаха се сполучливи. И двете страни, или по-точно всички страни в конфликта, получиха информационен стрес. Радиовълните се изкривяваха страхотно. По всички кабели, включително оптичните, започнаха невероятни смущения. Хаосът беше пълен. Само че после се получиха самовъзбуждащи се кохерентни трептения, които излязоха от контрол, заляха цялата планета и точно за няколко часа върнаха човечеството в епохата отпреди Александър Бел. Сега радио и телевизионни излъчвания можеха да се предават и хващат само в разстояния на около десетина километра“ (Малинов, *Вирт*, с. 176).

¹² Един от най-въздействащите епизоди на повестта е кратката поява на слънцето и реакцията, която тя предизвиква: „Над площада се понесе шум. Слънцето се беше показало през облаци. Това събитие се бе случвало за последно преди повече от месец. Парниковият ефект така ни беше спарил, че хората се радваха на слънцето повече, отколкото на собствените си физиономии. Като по команда всички обърнаха поглед нагоре и подложиха бледите си лица на живителните лъчи. Сигурно и древните египтяни не са се радвали така на своя Амон Ра. Все пак той се е показвал всеки ден, а нашият, когато му скимне. Понапекох и аз синусите си, вдигнал глава заедно с още няколко хиляди души, зажаждали за слънце. Тази слънчева баня обаче не трая дълго...“ (Малинов, *Вирт*, с. 199).

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Това би могло да бъде погрешно обяснено като опит за консолидация в лицето на общата заплаха, но един по-внимателен прочит лесно би могъл да докаже, че колективната форма „нация“ се е разпаднала на дребни общности без споделен идеал. Останките на национализма, значи, са гръмките имена (кръчмата „Велика България“), които контрастират на жалката действителност, и омразата към другия, който отдавна е бил прогонен.

¹⁵ „[...] навремето в полицията на всички курсанти бяха имплантирани нанорепитори за ускоряване на нервните импулси. Нали тогава се готвехме за Армагедон и битката на битките“ (Малинов, *Вирт*, с. 175, разяснява протагонистът, макар и да не се връща повече към този мотив.

вещества¹⁶. Всичко, което е можело да бъде откраднато или потрошено, е откраднато и потрошено¹⁷: статуите на Христо и Евлоги Георгиеви са отрязани и на тяхно място са останали само краката им, куполът на „Александър Невски“ е пробит от снаряд, орлите и лъвовете на Орлов и Лъвов мост са задигнати и претопени, кулата на телевизията е срутена, хотел „Хемус“ е взривен, а съдбата на ЦУМ е преразказана с изключителна ирония:

И ЦУМ почти се е разпаднал. Половината му етажи не работят, а другите липсват. Преди години един двадесетгодишен юнак реши да повтори подвига от единадесети септември две хиляди и първа и заби едно допотопно музейно анче в предпоследния етаж на помпозната сграда. Всъщност ефектът от удара не беше кой знае какъв, дори може да се каже, че анчето не успя кой знае колко да помръдне масивните каменни блокове на сградата. Но в настаналата суматоха народът се хвърли да изнесе каквото може, от страх да не би сградата да падне и да зарие под себе си всички несметни богатства, намиращи се в този символ на София.

Няколко хиляди души отвън, обидени, че не могат да се включат в това опазване на материалните блага, щурмуваха сградата, помитайки хилавите полицейски отряди по пътя си. После пристигнаха и няколко хиляди цигани, въоръжени с чували и търговски чанти тип „Илиянци“ и се впуснаха и те в спасяването на търговското имущество на ЦУМ. Самолетът стърчеше смешно откъм страната на „Мария Луиза“ и леко пушеше, а вътре двадесет-тридесет хиляди души се опитваха да изнесат каквото могат, преди да е станало късно. Полицаяте гледаха, гледаха, пък и те се включиха в битката, а когато в претърпаната като мравуняк сграда се изсипаха и още двадесет хиляди души – простодушни хорица, разбрали със закъснение, че ЦУМ е жертва на атентат и може всеки момент да се срути, стана това, което трябваше да стане. ЦУМ, гордостта на София, първата спирка на всеки пристигнал гостенин на столицата и мечтата на всеки търговец, взе, че се срина¹⁸.

¹⁶ Това са дрогите, които изброява дилърът Мърльо – „Ходещ справочник по фармакология – раздел „Наркотици“ (Малинов, *Вирт*, с. 171).

¹⁷ Само скалата на Вазов „бе устояла на времето. Ама то какво да ѝ направят?“ (Малинов, *Вирт*, с. 173)

¹⁸ *Ibid.*, с. 189–190.

Но на фона на тази разруха човечеството продължава да преживява, да мисли и да помни; да създава разкази, теории и прогнози, дори да изглежда, че „Целият ни Аз е обърнат към миналото, понеже настоящето е неясно поради причина на несъществуващото бъдеще“¹⁹. И в това е заложена същинската стойност на повестта.

Тероризмът, упадъкът на държавността и екологичната криза са трите основни тематични ядра на „Вирт“, трите стълба на творбата. Първото вписва България в международните конфликти и глобалните вражди, второто набляга на локалния контекст, или „родната действителност“, а третото приравнява социалното към природното, показва тяхната тясна взаимовръзка. Настоящата статия възнамерява да се фокусира именно върху последното, макар и да го прави с ясното разбиране, че то не може да бъде напълно изолирано от останалите две. Нейна основна опора ще бъде рекурентният мотив за погубената Витоша, пропиления природен рай, чийто образ натрапчиво пронизва повестта и оказва силно въздействие върху думите, действията и преживяванията на героите; оголена до син камък, планината се е превърнала в символ на прекъснатата връзка между човека и природата и травматично обобщение на резултатите от нарушения баланс между двете инстанции. Освен това тя изпълнява и две второстепенни функции – на национален маркер²⁰ от една страна, и на пространствено-времеви ориентир²¹, от друга – употреби, които няма да попаднат в прекия фокус на анализа поради спецификата на неговата насоченост.

В своя опит да дефинира разликата между траур и меланхолия Фройд уточнява, че „по правило траурът е реакция спрямо загубата на любим човек или на някаква, поставена на негово място абстракция като родина, свобода, определен идеал и т.н.“²² При същите обстоятелства обаче е съвсем възможно на мястото на траура да се появи меланхолия, а тя „се отличава с дълбоко болезнено униние, с оттегляне

¹⁹ *Ibid.*, с. 221.

²⁰ Изпуснатото в сборника мотото на втора глава гласи „Високи сини планини / Реки и златни равнини“, което е хитро намигване към оголения от киселините планински камък.

²¹ В края на творбата, след като героят (може би) се освобождава от капана на халюцинацията, читателят успява да разпознае новата България благодарение на възстановилата се Витоша, която ни показва, че действието в повестта всъщност обхваща две съвсем различни епохи.

²² Фройд, З. Траур и меланхолия. – Ввв: Фройд, З. 4 основни текста. – София: Критика и хуманизъм, 2018, с. 18.

на интереса от външния свят, със загуба на способността за любов, със задръжка във всяка дейност и с понижаване на самочувствието, изразяващо се в себепорицания и себеоскъблениа и ескалиращо до налудно очакване за наказание²³. Траурът е твърде сходен; той „демонстрира същите характеристики с изключение на една – при него отсъства разстройството на самочувствието“²⁴. Механизмът, по който работят и двете, може да бъде лесно обяснен:

Проверката на реалността е показала, че обичаният обект вече не съществува и сега изисква цялото либидо да бъде оттеглено от своята обвързаност с обекта. Това изискване поражда обяснима съпротива – като цяло може да се наблюдава, че човек не изоставя с охота определена позиция на либидото дори и в случаите, в които вече има индикации за наличие на заместител²⁵.

Загубата на обичания обект би могла да бъде загуба с идеален характер, при която „обектът не е реално мъртъв, а е бил загубен в качеството си на любовен обект (например в случая на изоставена годеница)“²⁶. В тези случаи болният все пак „знае кого е загубил, но не и какво е загубил чрез него“²⁷, което по логичен път води до специфичната отлика, че „меланхолията се отнася до една, някак оттеглена от съзнанието, обектна загуба за разлика от траура, където нищо от загубеното не е несъзнавано“²⁸. Казано по друг начин: „При траура беден и пуст е станал светът, при меланхолията такъв е самият Аз“²⁹.

Преминавайки обратно в художественото пространство на „Вирт“, литераторът лесно би могъл да забележи, че цялото синтетично изобилие на Георги-Малиновата повест не е нищо повече от един непълноценен заместител на нещо неуловимо; нещо, което винаги остава неизговорено, макар и твърде често да се намира на върха на езика. То приема облика на Витоша, но се простира отвъд регионалното и се опитва да обхване друг, универсален фундамент; да означаи природната хармония, която изглежда безвъзвратно загубена. За добро или зло

²³ *Ibid.*, с. 18.

²⁴ *Ibid.*, с. 19.

²⁵ *Ibid.*, с. 19 – 20.

²⁶ *Ibid.*, с. 21.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, с. 22.

обаче, времето на абстрактните теории отдавна е отминало в творбата; то е достояние само на богопомазани мошеници като Ага Хан, които имат „достъп до слънцето постоянно, а не като нас един-два пъти месечно“³⁰, сиреч нижат кехлибарените зърна на своите молитвени броеници и с лекота дискредитират антитетичното отношение между живота и смъртта³¹.

Топонимът „Витоша“ е използван общо 35 пъти в произведението, но неговото значение, а и жанровият му контекст са менливи; в някои случаи планината „прозвучава“ като стих на забравения поет Смирненски³², в други се явява като своеобразна перифраза или ехо от разговор между Алековия пътешественик и приспособимия, твърде адаптивен Бай Ганьо³³, но винаги образът е ефимерен и обвързан с културната и индивидуална памет. Нещо повече – Витоша е имплицитното обяснение, немият свидетел, доказателството, че дивото не

³⁰ Малинов, *Вирт*, с. 183. Значението е фигуративно; има се предвид кехлибарената броеница, която Ага Хан непрекъснато премията между пръстите си.

³¹ Настроен по-съзерцателно от своето обкръжение, Ага Хан проумява, че това, което се случва, е не по-малко естествено от предишното състояние на нещата. Според него Витоша „невинаги е била покрита с гори и клекове. Сега тя е като излъскан скъпоценен камък“ (Малинов, *Вирт*, с. 184), защото „за природата раждане и смърт са едно и също нещо“ (Малинов, *Вирт*, с. 183). Човешката дейност следователно, била тя и унищожителна, е част от същата тази природа и би могла да навреди само на човека, не и на планетата. Подобни изводи обаче разгневяват дилъра, който обвинява събеседника си в „нещо извратено, некрофилско“ и признава, че „Нищо в този свят вече не ми харесва“ (Малинов, *Вирт*, с. 185).

³² Явно в опит да изтъкне своето интелектуално превъзходство Ага Хан спонтанно предлага цял стек цигари, скъпа и рядка стока, срещу правилен отговор на въпроса за авторството на стиховете „Тази вечер Витоша е тъй загадъчна и нежна – / като теменужен остров в лунносребърни води, / и над смътния ѝ гребен, сякаш в болка безнадеждна, / се разтапят в тънка пара бледи есенни звезди“.

³³ Мимо, поредният престъпен бос във „Вирт“, успява да изпъкне на фона на останалите персонажи не само благодарение на своя търгашки нюх, дребнавост и пресметливост („Отдели няколко банкноти, помисли малко и подмени две от тях с по-стари. После помисли още малко и добави още една банкнота“ (Малинов, *Вирт*, с. 192), но и с прагматичното отношение към Витоша, или „гората“, която не се простира отвъд кръчмите, ресторантите и старите локали: „В гората ли? Ходил съм, разбира се – смачканата му физиономия се оживи. – Имаше страхотни кръчми от Бистрица до Княжево. Чепишев, Воденицата, Чушката, Боянското ханче, Княжевския рибен. Хе, дали съм бил ходил. Та аз другаде не ходех, там ми бяха любимите. [...] Слончето в Бояна, Чеков в Бистрица, Кръчмата на Златните мостове, Барът на Копитото, Ресторанта на Щастливеца. Дали съм бил ходил на Витоша? Покажи ми някой, дето я познава по-добре“ (Малинов, *Вирт*, с. 194–195).

може да бъде напълно премахнато, а само преместено; когато не остане гора, която да обитава, то слиза в града и го разгражда отвътре.

Вината от щетите, нанесени на природния свят, обаче не е никак тиха; тя се завръща отново и отново като равностетка и блян по изгубеното – в сънищата, в спомените, дори в ежедневието. „Не трябваше да ме питаш“³⁴, сърди се Дебелия Матей, коравият шеф на МВР, от когото „се страхувах и подчинените му, и бандитите“³⁵ и който „не подбираше средства, за да остане във властта. Купуваше политици и сам се продаваше. Пазареше се с бандюгите като на селски пазар, но и се биеше с тях, когато му противоречаха“³⁶. Той додава: „Бях я забравил. Сега я сънувах цяла нощ. Една такава зелена и рошава с огромни дървета по е-хе-е...“³⁷. Неговият добър приятел, разказвачът, го разбира добре. „Естествено, сънувах снежна Витоша“³⁸, признава в един от епизодите той:

Огромни борове и смърчове се надвесваха над мен и аз се чудех дали някога изобщо е имало толкова огромни дървета, или всичко е плод на нереалността на съня. В съня си се опитах да си спомня дали някога на Витоша наистина е имало гора. Дали всъщност е имало дървета? Не можех да си спомня. Напъвах се насън да изровя някой, пък макар и блед спомен, и не успях. Уплаших се и затичах по снега сред гората от нереалните огромни дървета.

Събудих се изпотен и уморен³⁹.

Тази фиксация по загубения обект би могла да обясни твърде много елементи от поведението на наркопласъора, който, затънал дълбоко в своята скръб, се излага на всякакви опасности, за да се сдобие с легендарния наркотик вирт и да откупи с него своя билет към миналото; своя малък дял от някое запазено късче природа⁴⁰, където – сред ти-

³⁴ *Ibid.*, с. 237.

³⁵ *Ibid.*, с. 209.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, с. 237.

³⁸ *Ibid.*, с. 229.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ „Териториите, където те все пак се бяха запазили някак, макар и твърде слаби, бяха най-желаните места за хората. Някогашната свръхбедна Етиопия, върху която международната общност тренираше милосърдието си, за да не закърнее, сега можеше да е по-богата от Емирствата. Говореше се, че там кафените плантации почти не са мръднали“ (Малинов, *Вирт*, с. 182).

шината и зеленото спокойствие – героят би могъл да притъпи болката от травматичната раздяла. Поривите на нагона към смъртта стават все по-явни по протежение на повествованието: от случайното спречкване с уличните гамени в началото на наратива, в лицата на които мъжът не трепва, до смъртоносния бой между тъмните колони на „Хилтън“ в края, където бившият „умиротворител“ едва не оставя живота си. Експлозивните изблици на брутален садизъм, примесени с горчивата резигнация, доловима в циничния език и сардоничните вметки на главното действащо лице, само служат да покажат колко дълбока всъщност е неговата цивилизационна рана, а работата по нейното лечение, опитите по изговарянето ѝ са самата матрица, около която са създадени всички важни характери в повестта. Истинският обект, значи, не е непознатото вещество, а е езикът, който може да изговори и изцели, който може да обясни и оневини; който безпощадно обвинява. Това става особено видимо в сблъсъка на противоречивите позиции, в разнобоя на мненията, който всъщност мотивира художествената форма и често се отлива в тезисните маски на говорещите:

Ние сме в положението на вавилонските майстори. В момента, когато човечеството беше на път да построи своята кула, когато имахме обединено световно правителство, когато имахме обединен проект за заселване на Марс, обединени научни теми и най-накрая глобална и демократична световна комуникация чрез Мрежата – кръц, някой ни обърка езиците. По най-простия и елементарен начин, като промени физическата структура на пространството, чрез която ние си комуникирахме и строяхме кулата. Някой не желае ние да излизаме в космоса, да ставаме надпланетен вид и да се разселваме по вселената. И най-простият начин да ни попречи е като ни попречи да се разбираме помежду си. Затова сега ние трябва да търсим нов начин за комуникация помежду си. Нищо, че когато го открием и развием, пак може да ни попречат⁴¹.

И ответният отговор:

Нищо не казах на Ончо. Мълчаливо кимах с глава в знак на съгласие и хич не ми се искаше да му припомням, че така нареченото световно правителство всъщност беше правителство на една-две държави и

⁴¹ *Ibid.*, с. 231 – 232.

често те вземаха решения през главата му, че обединените изследвания всъщност бяха финансирани от няколко надправителствени компании и целта им беше единствено и преди всичко монопол върху знанията, че монополът върху тези знания всъщност доведе до гигантските земеделски кризи в Южна Америка и Азия, че единственото спонтанно откритие на човечеството – Мрежата – също беше поставено под контрол и вкарано в досадните юридически рамки на монополното право. Всичко, което под някаква форма се квалифицираше като знание, бе оградено с бодливата тел на лицензионното право. И целта бе една единствена – печалба. Така че едва ли някой толкова се бе притеснил за бесния възход на човечеството. В крайна сметка ние, а не някой друг измислихме генните мутации на разни бактерии, дрожди и гъби, които ни изядоха петрола, ние, а не извънземни си пуснахме електромагнитни бомби, които сбъркаха ефира и всички видове електромагнитни лъчения, ние, а не господ се заиграхме с гените на растенията и животните, та сега човек не може да изпие едно кафе и да види свястно дърво. [...] Нищо от това не казах на Ончо. Нека си извежда теории. Важното е, че все пак мисли⁴².

Какъв, значи, е изходът от това печално състояние? Въз основа на какво можем да начертаем пътя към бъдещето? Дали наистина „най-голямата грешка, която правим сега е, че се мъчим да възстановим цялата технология и култура такива, каквито бяха преди“⁴³? Трябва ли да приемем по-пасивна позиция спрямо околната среда, или напротив – за да успеем да се съхраним като вид, е добре да бъдем дори по-агресивни в своята научна интервенция, за да разберем самата същност на вредата, така че да добием власт над нея, както смята словоохотливият барман Доктора:

Всичко, което стана в последните тридесет години, е закономерно [...]. Забележете, че човечеството успя да промени физическата структура на пространството. Електромагнитните вълни вече не се разпространяват по законите, които бяхме извели. Гравитацията май не се съобразява с нашите учебници и формулите, по които работехме, да не говорим за светлината, звуковите вълни и химическите процеси. Това е сламката, за която трябва да се хванем. Ние променихме фундаментални закони. Наистина несъзнателно, след безогледно експлоа-

⁴² *Ibid.*, с. 232 – 233.

⁴³ *Ibid.*, с. 183.

тиране на планетните ресурси и никакво внимание към ноосферата. Кажете ми друг жив организъм, населявал някога нашата планета, да е успял да промени по някакъв начин физическата структура на пространството? Да не би динозаврите да са накарали електромагнитните вълни да се движат по различен от известния ни доскоро начин, или мамутите? Не са го сторили и делфините, нито кучетата, нито маймуните. Значи, можем да се опитаме да направим целенасочено това, което сме направили погрешка. Защото по някакъв начин ние успяхме да променим нашата планета за няколко месеца. Така, както дивакът, запалил някога случайно огън и изпепелил гора, се е чудил и вайкал, така и ние сега. Чудим се и се вайкаме над изпепелената гора. Трябва да разберем кое копче сме натиснали и кой лост сме дръпнали⁴⁴.

Решението – съобразно примера на добрата фантастична литература – в крайна сметка не бива заявено в рамките на „Вирт“; то остава в полето на хипотезите, в сблъсъка на различните теории, в полифонията на гледните точки. Цивилизацията, оказва се, е по-крехка от природата, която има своите методи за възстановяване. Микросистемите рухvat, макросистемата продължава да съществува, макар и това да не означава свършек на човешката история. А може би е обратното? Все пак последната сцена на повестта, макар и оптимистична, не може да гарантира своята истинност; тя би могла да е продукт на халюцинаторната кибернетика, фантоматизирана фикция⁴⁵, телесно бягство от тялото⁴⁶. Но тези съмнения биха отвели прочита в друга посока.

Да разширим списъка на „онеправданите тела“⁴⁷ и да добавим към него животните, растенията и минералите, е призив на изследовател-

⁴⁴ *Ibid.*, с. 220 – 221.

⁴⁵ Понятието „фантоматизирана фикция“, или продукт от работата на фантоматична машина (виртуална реалност), разглеждам по-подробно в монографията си „Виртуалният човек: Опит върху фантоматиката“. Вж. Генев, Николай. Виртуалният човек: Опит върху фантоматиката. София: ВС Пъблишинг, 2022.

⁴⁶ Тялото е символичен интерфейс, но ритуалното му „окабеляване“ в края на повестта трудно би могло да се причисли към силните моменти на произведението.

⁴⁷ Като онеправдани тела, или тела, които са непропорционално дереализирани в публичната сфера, Уилокс посочва жените, расовите и сексуалните малцинства, хората с различни религии, определени етнически групи, икономически и политически маргинализираните групи, коренното население, хората, живеещи с ХИВ/СПИН, и др. (Wilcox, A. Climate Change as the Work of Mourning. – In: *Ethics and the Environment*, 2012, Vol. 17, № 2, p. 139).

ката Ашли Уилокс, която предлага да използваме траура като инструмент за преодоляване на политическите прегради с цел култивиране и разпространяване на една по-щадяща природата етика⁴⁸. Тя напомня, че процесът по справянето със загубата е трансформативен, труден, дълъг и може никога да не приключи, но именно в това се крие неговият потенциал; с преодоляване на антропоцентризма траурът се превръща във възможност да изведем засегнатите субекти на преден план и публично да отречем несправедливостта към нечовешкото⁴⁹.

„Вирт“ прави именно това; със своята социална и екологична ангажираност повестта последователно преработва самата представа за урбанизъм и градска среда, подчертавайки косвената корелация между обществения и природния ред. Без Витоша София е просто „накъсан парцал, хвърлен да гние бавно“⁵⁰; една празна черупка, лишена от култура и смисъл. Хаосът се нормализира, кризата се натурализира. Планината се превръща в загубен обект, в травма, а траурът – в наративна парадигма.

В заключение може да се изтъкне важната роля на литературата при евентуалната реализация на един такъв грандиозен проект, какъвто е разширяването на комуникационното поле по отношение на увредената от човешка дейност планета. Жанрът на екодистопията, към който бихме могли да причислим творбата на Малинов⁵¹, вече предлага устойчива и добре разработена стратегия за усилване на посланието; той изпълнява функцията на предтравма⁵², която улавя тревогите на настоящето и ги проектира напред във времето, сиреч разгръща вероятни сценарии на едно бъдеще, което все още може да бъде избегнато – ако не заради „нечовешките тела“, то поне заради тясно свързаните с тях хора.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 137 – 164.

⁴⁹ *Ibid.*, с. 137 – 164.

⁵⁰ Малинов, *Вирт*, с. 175.

⁵¹ Доколко уместно е да говорим за „Вирт“ като за произведение на екопънк литературата и какви са границите на научната фантастика, е въпрос, който заслужава да бъде разгледан отделно предвид жанровия хаос, с който ни се налага да живеем.

⁵² Понятието заемам през статията на Майкъл Ричардсън (Richardson, M. Climate Trauma, or the Affects of the Catastrophe to Come. – In: *Environmental Humanities*, 2018, 10(1), pp. 1 – 19), в която той се позовава на книгата на E. Ann Kaplan – *Climate Trauma*.

БИБЛИОГРАФИЯ

Генов, Николай. Виртуалният човек: Опит върху фантоматиката [Genov, Nikolay. Virtualniyat chovek: Opit varhu fantomatikata]. – София: ВС Пъблишинг 2022.

Малинов, Г. Вирт. – Във: *Вирт. Българска фантастична литература*. Съст. Ив. Ханджиев, А. Славов [Malinov, G. Virt. – In: *Virt. Bulgarska fantastichna literatura*. Sast. Iv. Handzhiev, A. Slavov]. – София: ИК Квазер, 2002, p. 168 – 251.

Фройд, З. Траур и меланхолия. – Във: Фройд, З. *4 основни текста* [Freud, S. Traur i melanholiya. – Vav: Froyd, Z. 4 osnovni teksta]. – София: Критика и хуманизъм, 2018, p. 17 – 42.

Richardson, M. Climate Trauma, or the Affects of the Catastrophe to Come. – In: *Environmental Humanities*, 2018, 10(1), pp. 1 – 19.

Willox, A. Climate Change as the Work of Mourning. – In: *Ethics and the Environment*, 2012, Vol. 17, № 2, pp. 137 – 164.

Nikolay Genov, Senior Assistant Prof. PhD
Institute for Literature – BAS
e-mail: nk.genov@gmail.com

ЧОВЕКЪТ И ПРИРОДАТА В БОРБА ЗА ОЦЕЛЯВАНЕ: „СЪДЪТ НА ПОКОЛЕНИЯТА“ И „ДЕСЕТИЯТ ПРАВЕДНИК“ НА ЛЮБОМИР НИКОЛОВ

Елена Борисова

Институт за литература – Българската академия на науките

MAN AND NATURE IN A STRUGGLE FOR SURVIVAL: “THE JUDGMENT OF THE GENERATIONS” AND “THE TENTH RIGHTEOUS MAN” BY LYUBOMIR NIKOLOV

Elena Borisova

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Резюме. Романите на Л. Николов „Съдът на поколенията“ и „Десетият праведник“ разгръщат две посоки на съдбата на човечеството и природата и най-вече проследяват последствията от борбата им за оцеляване. Какво ще се случи ако природата реши да отвърне на човешките набези и поеме контрола върху планетата Земя? Какво е мястото на човека в една глобална екосистема, която го възприема като паразит? Това са някои от въпросите, които романите поставят като важни, а отговорите, разгърнати през научнофантастичните им проекции във и прогнози за бъдещето, са една възможна реализация на крайния резултат от битката за оцеляване на човека и природата.

Ключови думи: българска научна фантастика, екотравма, екологична катастрофа

Abstract. L. Nikolov's novels "Judgment of the Generations" and "The Tenth Righteous One" unfold two directions of the fate of humanity and nature, trace the consequences of their struggle for survival. What would happen if nature decided to fight back against human invasions and take control of planet Earth? What is the place of man in a global ecosystem that perceives him as a parasite? These are some of the questions which novels pose as important, and the answers unfolded through their science fiction projections and predictions of the future are a possible realization of the ultimate outcome of the battle for survival between man and nature.

Keywords: Bulgarian Science Fiction, Eco-Trauma, Ecological Catastrophe

Екологията и научната фантастика споделят немалко идеи и тези. Доказателство за подобно твърдение са множеството произведения, появили се от началото на XX век, и особено през последните няколко десетилетия¹, които разработват различни сценарии, в повечето случаи катастрофични, за взаимодействието между човека и околната среда. Екокритиката все по-осезаемо признава централното значение на научната фантастика като жанр, който проявява сериозен интерес към връзката между човека и другите видове, към планетарната заплаха. През 1999 Урсула К. Хайзе² пише писмо до участниците в научен форум, посветен на литературата и околната среда, в което отбелязва важноста на научната фантастика в мисленето за околната среда.

Екокритиката анализира начините, по които литературата представя отношението на човека към природата в определени моменти от историята, какви ценности се приписват на природата, защо и как възприятията за природата оформят литературните тропи и жанрове. Нито един жанр не е изключен от този вид анализ. Един от съвременните жанрове, в който най-ясно се поставят въпросите за природата и околната среда, е научната фантастика. [...] Научната фантастика е жанрът, който най-упорито и смело се ангажира екологичните въпроси и тяхното предизвикателство към нашата визия за бъдещето³.

В периода 2007 – 2008 г. се заговаря за т.нар. климатична фантастика (cli-fi)⁴, литература, изцяло фокусирана върху изменението на

¹ Вж. „Удаваният свят“ (англ. изд. 1962) на „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 Ръководител на катедрата по английски език към Калифорнийския университет. Временно е ръководител и на 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.

³ Вж. Heise, U. K. „Letter“, PMLA 114.5 (Oct. 1999): 1096–1097: https://www.asle.org/wp-content/uploads/ASLE_Primer_PMLAForum.pdfq (посл. проверка 10.02.2023).

⁴ Терминът се приписва на английския журналист и екоактивист Дан Блум,

климата. Климатичната фантастика влиза в обращение и в полето на екокритиката. Според Антония Менерт климатичната фантастика отразява етичните и социалните последици

от тази несравнима екологична криза, отразява настоящите политически условия, възпрепятстващи действията срещу изменението на климата, изследва как се материализира рискът и засяга обществото. [...] По този начин служи като културно-политически опит и иновативна алтернатива за осмисляне на климатичните промени⁵.

За Ан Каплан разказите за изменението на климата 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 животът на планетата. Или отразява икономическите, политическите и социалните договорености, предизвикали изменението на климата.

*Катастрофичността в романите на Л. Николов
„Съдът на поколенията“ и „Десетият праведник“*

Първите стимули на българската научна фантастика за художествено осмисляне на борбата на човека за оцеляване сред природата се проявяват през 1930 г. в романа на Георги Илиев „О-Корс“. Земята е скована в лед поради угасване на Слънцето вследствие на падането на Венера върху него. Човечеството се е скрило в подземни градове, приготвя храната си по синтетичен път. Растителността и животните са унищожени. Ученият Виних Дъждански събужда слънчевата активност чрез „лъчеви змиевици“ (ракети-мълнии, лазерни импулси) и успява да спаси планетата. В другия му роман „Теут се бунтува“ (1933) планетата е спряла въртенето около оста си. Ученият Кантемир я задвижва с „въжежни лъчи“. Георги Илиев описва планетарно-социален катастрофизъм, а произведенията му, по думите на Огнян Сапарев,

който за пръв път лансира климатичната фантастика като художествена литература, обърната към екологичните проблеми.

⁵ Mehnert, A. *Climate Change Fictions: Representations of Global Warming in American Literature*. – London: Palgrave Macmillan, 2016, p. 4.

са „символ на пътищата на окървавеното човечество, вяра в доброто начало, показалец, че гръмотевици ще разгърсят земята, защото „за отделния човек не трябва да се ограбва човечеството“⁶. Катаклизмите идват отвън, предизвикани са от нарушения космически порядък, а един от пътищата, по които трябва да поеме човечеството, за да не се самоунищожи, е създаването на нов ред, в който запазването на човешкото е единственият начин за спасение.

В българската научна фантастика след появата на произведенията на Г. Илиев, които описват глобален катаклизъм, до 90-те години темата за изменението на климата не е във фокуса на писателите. Това се дължи не само на политическата и културната обстановка у нас до 1989 г., но и на тенденциите като цяло в научната фантастика в световен мащаб: проследяването на взаимодействието на човека с новите технологии, картографирането на бъдещето на човешката природа, трансформациите на тялото, психиката и др.

През 1978 г. у нас се появява романът на Любомир Николов и Георги Георгиев „Съдът на поколенията“ който, макар и идеологически уплътнен, осмисля бъдещето на природата вследствие на разрушителните действия на човека върху нея. Няколко години по-късно излиза романът на Хаим Оливер „Енерган 22“ (1981), който проследява живота на общество в бъдеще, в което въздухът е отровен от гъстия и непроницаем стайфли (смесица от серен двуокис, оловни аерозоли, сероводороди и др.), много растителни и животински видове са унищожени, а мощна корпорация („Албатрос“) се грижи за поддържането на замърсяването на околната среда и въздуха с производството на храна, дрехи, аромати, енергия в петролните рафинерии и химически заводи. И в „Енерган 22“ спасителният комунизъм, макар и не ясно заявено, както е в „Съдът на поколенията“, се визуализира имплицитно през образа на митичния Остров на спасението, където малка група от хора се борят срещу капиталистите, отговорни за замърсяването на природата. Романът на Хаим Оливер ангажира читателското съзнание с екологичните проблеми на бъдеще, в което кислородът се заплаща, въздухът е отровен, поддържането на живота се превръща в лукс. Противоположност е „новото лице“ на човешките същества, издаващи нечлено-разделни звуци заради маските, заради гумените хоботи вместо устни, стъклата вместо очи и др.

⁶ Сапарев, О. *Фантастиката като литература*. – София: Просвета, 1990.

През 1999 г. излиза романът на Любомир Николов „Десетият праведник“, който представя кървавата борба за оцеляване между природата и човека. Човечеството се пренася назад в своето технологично и социално развитие, а природата успешно го изтласква встрани, давайки приоритет на развитието на животните.

Ангажираността на българските писатели към проблемите, провокирани от климатичните изменения, по-видимо нараства след 2010 г. Авторы като Георги Коновски⁷, Тихомир Димитров⁸, Васил Георгиев⁹, Александър Ненов¹⁰, Владимир Тодоров¹¹ и др. проследяват промените и травмите на човешката психика в свят, в който инстинктите за оцеляване (физическо и емоционално) са единствената движеща сила. Във всичките посочени произведения е отразена реакцията на човека към заплахата или към случилата се вече екологична катастрофа; отчуждението на индивида не толкова от колектива, колкото от личностните морални и етични категории, които са поддържали, били са опора на културния живот. Катастрофичните крайности, генерирани от начина на светостроене на произведенията, осмислящи бъдещето на природата и човека, изразяват реални глобални проблеми.

* * *

Изменението на климата неизбежно ни провокира да преосмислим собственото си място в света. В същото време чрез визуализирането на екологичната криза художествената литература създава среда за генериране на митове за нашата епоха, трансформирайки почитани от времето разкази, които съответстват на нашите знания и страхове (например библейския мит за потопа, за апокалипсиса). Климатичната фантастика разкрива начина, по който човешкото същество възприема собствената си култура, ценностна система, вярвания в бъдещето и др. Проследяването на подобни нишки в произведенията позволява на читателя не само да вникване в актуалните теми и проблеми, свързани с изменението на климата, но и в „структурите на чувствата“, които циркулират около тях. Структурата на чувството е концепция, създадена

⁷ Произведенията „С храна си живял“ (2014), „Територията“ (в сборника „Бъдеще евентуално“).

⁸ Романът „Аварията. Ново небе и нова Земя“ (2016).

⁹ Романът „Апарат“ (2013).

¹⁰ Романът „Летящата планета“ (2017).

¹¹ Романът „Архипелаг Ню Йорк“ (2018).

от социолога Реймънд Уилямс. Той подчертава, че афектите, емоциите и чувствата имат отношение не само с индивидуални, когнитивни и/или психологически събития, но често са и сложно свързани със социалния и историческия свят. Структурата представлява културата на даден период: това е конкретния жив резултат от всички елементи в обща организация. Едно поколение би могло да предаде на следващото, на своя т.нар. наследник, общ културен модел, който се променя с всяко поколение, променя се и структурата на чувството, но основата е положена от неговите предци. Най-отчетливо „промяната в организацията произлиза от живия организъм: новото поколение реагира по свой начин на уникалния свят, който наследява“¹², но приемствеността може да бъде възпроизведена и проследена в колектива.

В произведенията на Любомир Николов „Съдът на поколенията“ (в съавторство с Г. Георгиев) и „Десетият праведник“ се наблюдават следи от структурата на чувството и в психологически, и във физически аспект, разкрити чрез действията на героите, и най-вече от следите, оставени им от предишните поколения. Структурата на чувството се изразява най-отчетливо при проявленията на травмата – човешката и екологичната, и при активизирането на нагона за самосъхранение.

В „Десетият праведник“ травмата и нагонът за самосъхранение са изведени в по-чист вид, отколкото в „Съдът на поколенията“, но и в двете произведения тези структури са движеща сила в отношенията между човека и природата. В „Съдът на поколенията“ авторите акцентират върху реалната отговорност, която човек трябва да поеме за собствените си действия спрямо природата. В бъдещето (в XXV век) е организиран съдебен процес срещу определени хора от миналото, нарушили естествените процеси в природата с помощта на технологиите: моретата и океаните са замърсени от ежегодните разливи на нефт и газ от танкерите, атмосферата е замърсена от промишлени газове и радиоактивни частици, храната е синтетична; военни организации въздействат върху населението на дадени райони с генетични отрови, които оказват влияние върху наследствеността:

Като в някакъв кошмар се редуват обезобразени детски тела – без ръце, без крака, с китки, излизащи направо от раменете, с изкривени черепи, гладки лица, върху които няма и следа от очи, уста, нос, със

¹² Williams, R. *The Long Revolution*. – London: Penguin Books, 1965, p. 65.

зеещи дупки на мястото на лицето – близнаци, преплетени така, че са се превърнали в подобие на октопод¹³.

Природата също е представена през нейните аномални състояния. „Тропическата растителност е изчезнала. Отстрани са само дънерите на дърветата, протягащи към небето своите голи, почернели клони¹⁴“; „Реката е пресъхнала. Край нея се простират голи скали¹⁵“; „На пясъка лежат мъртви риби, изхвърлени от вълните¹⁶“; „Радияцията е предизвикала мутации на морските звезди... [...] Потомството на оцелелите екземпляри се е превърнало в съвсем нов вид“¹⁷.

„Съдът на поколенията“ щрихира бъдещите сценарии на реакцията на природата и човека към разрушителните проявления на антропоцена. Травмата, освен като психологическа фиксираност на индивида и общността, е отразена и като екотравма. Подобно реконцептуализиране на травмата и нейните неантропоцентрични изобразявания разкрива преплитането, взаимозависимостта между човешките и други видове травми. Идеята за екотравмата е представена от Анил Нарине в предговора към сборника „Eco-Trauma“ (2015) като „вреда, която ние, като хора, нанасяме на нашата естествена среда или вредите, които поддържа в природата, в коравосърдечните им повторения. Терминът обхваща и двете обстоятелства, тъй като тези привидно различни случаи на екологична вреда често са свързани и дори симбиотични: травмите, чрез които увековечаваме в една екосистема замърсяването и неустойчивото управление на ресурсите неизбежно се връщат, за да ни навредят“¹⁸. Според Нарине природата понася вредите от травмите, както би го направила човешка жертва, а травмизираната земя ражда травмизирани хора¹⁹.

Подобни призови за преосмислянето на травмата в по-широк контекст на органичната, и дори неорганичната, природа отмества изследванията отвъд фиксацията им върху човека. Някои изследо-

¹³ Георгиев, Г., Л. Николов. *Съдът на поколенията*. – София: Народна младеж, 1978, с. 41.

¹⁴ *Ibid.*, с. 36.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, с. 68.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ A. *Eco-Trauma*. – New York: Routledge, 2015, p. 9.

¹⁹ *Ibid.*, p. 13.

ватели²⁰ твърдят, че е жизненоважно да се „разруши господството на човешките тела като единствените обекти на траур и да се разшири пространството на опечалените“²¹. Освобождаването на травмата от нейния антропоцентризъм и пренасянето ѝ в полето на нечовешкото, по-цялостното обхващане на живата и неживата природа, задава друга посока на осмислянето ѝ. Проявена е първичната травма на природата, архаичната памет на взаимодействието на човека и останалия свят.

В „Съдът на поколенията“ травмата е изразена, освен чрез горепосочените цитати, които изобразяват измененията на природата и на човека от продуктите на техноеволюцията и химическите науки, и чрез крайния резултат от задълбочената екологична криза, достигнала апокалиптични измерения²².

Човечеството е достигнало до прагови точки, от които няма възможност за връщане към „домашния уют на холоцена“. Социално-екологичните проблеми и борби за връщане на баланса между човека и природата са изобразени и през борбата с капитализма, с щетите от индустриализацията. Извеждането на капитализма като основна причина за бедстващата Земя има отношение и към политическата обстановка в страната през периода, в който е написан романът. В него се наблюдават идеологически маркери, а комунизмът е представен като единствената възможност за спасение: „Комунизмът стана не просто главна, не само дори водеща сила – той е единствената възможност за ясно бъдеще“²³. За произведението Любомир Николов споделя:

„Съдът на поколенията“ мина през първите рецензии без затруднения – все пак в книгата се гromяха капиталистите. Но ненадейно един рецензент зададе безкрайно коварния за онова време въпрос: А защо авторът не споменава социалистическите страни. [...] Наложил се да

²⁰ Вж. Introduction: To Mourn beyond the Human, – In: A. Cunsolo and K. Landman (eds) *Mourning Nature: Hope at the Heart of Ecological Loss and Grief*, Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press, 2017, pp. 3 – 26.

²¹ *Ibid.* p. 16.

²² „Светът е мъртъв. Животът е изчезнал завинаги от планетата Земя. Небето е почерняло, закрито от тежки черни облаци. [...] От облаци се сипе черен сняг и покрива безкрайните равнини. Над голите полета са носят снежни смерчове и падат по земята. Реките са замръзнали, сковани в ледове. (...) Човекът е възникнал в един ледников период и е загинал в друг. Великолепен надпис за надгробен камък на човечеството, ако има кой да го издигне. [...] В замръзналите океани са загинали последните останки от живота.“ (Георгиев, Николов, *Съдът на поколенията*, с. 114)

²³ *Ibid.* с. 5.

вмъкна нов текст и да усуквам, че всичко добро в екологията идва от соца, а ако има нещо лошо, то е заради натиска на капиталистите²⁴.

Извън идеологическите клишета, разпръснати пестеливо, но на точните места, в произведението, „Съдът на поколенията“ отразява напрежението, породено от щетите, нанесени на природата. Романът на Л. Николов и Г. Георгиев създава среда за етически главоблъсканици и психологически дилеми, свързани с изменението на климата, неизбежния политически натиск, независимо от наложената система, визуализира втвърдените навици на мисленето за природата като средство за задоволяване на потребностите, независимо от последствията, и търси идентификация с нови перспективи, с колективния човешки ангажимент към бъдещето на света.

Другото произведение на Любомир Николов „Десетият праведник“ е написано през 80-те години²⁵, но поради различни обстоятелства излиза от печат през 1999 г. Докато в „Съдът на поколенията“ екоотравмата е разкрита чрез опустяващата, оголена на места от растителност и изчезващи животински видове, природа, в „Десетият праведник“ тя проявява своя „нагон за самосъхранение“, реагирайки на човека с отключването на обратната еволюция. Човечеството е изправено на ръба на оцеляването след т. нар. Колапс, който е засегнал не само Земята, но и Вселената. Природата изменя някои от своите закони и като резултат много от химичните елементи (злато, мед и др.) стават нестабилни, а оттам губят ценните си свойства. Някои елементи стават взривоопасни²⁶.

²⁴ Николов, Л. Едно лекомислено заиграване с формите и функциите на човешкото тяло може да доведе до ужасни последствия. В: *Фантастика и бъдеще*. – София: ИЦ Б. Пенев, 2021, с. 219)

²⁵ В интервю Л. Николов споделя, че през 1989 г. Тед Търнър обявява конкурс за научнофантастичен роман с награда 500 хиляди долара. Изискванията на Търнър са романите да имат определен брой думи, действието да се развива в средата на следващия век и да се решават глобалните проблеми на Земята. Любомир Николов изпраща ръкопис за конкурса, но договорът, задължителен елемент към ръкописа, не достига до получателя (вж. повече в интервюто „На лов за въображение“, публикувано в края на книгата „Десетият праведник“).

²⁶ „Сякаш уморена от толкова лудост, природата нанесе втори удар. [...] Само за няколко дни златото и среброто се превърнаха в нестабилни, черни на цвят радиоактивни елементи. [...] Третият удар, истинския удар на Колапса, дойде на 4 април. [...] [С]амо за секунди цивилизацията загуби най-важния си метал. Мед... [...] [Н]якаква неизвестна сила промени тези свойства и в един миг лишената от електричество цивилизация рухна на колена. Гладът, епидемиите и сраженията между оцелелите довършиха останалото“ (Николов Л. *Десетият праведник*. – София: Аргус, 1999, с. 49).

Градовете и селата са разрушени, животните постепенно разширяват своя ареал, завръщат се в обезлюдените от човека региони. Хората са изтласкани в периферията на природата на ръба на оцеляването, а осигуряването на огън там, където в селищата все още се поддържа някакво общество, се превръща в лукс, контролиран от военни групи, поели ръководните функции. Горите са населени от бунтовници, налагащи над окупираните територии свои закони и правила. Обратната еволюция е засегнала и човека като елемент от природната картина. Цивилизацията е представена през останките, напомнящи за някогашен живот²⁷.

Връщането към предишен стадий на развитие, към обратна еволюция, разкрива органичната взаимозависимост между всички елементи на биоеволюцията, към която спада и човекът, генерира обща памет, а оттам и проявената травма, макар и с различни интензивност в живата и неживата природа, носи своя опустошителен заряд. Нагоните за самосъхранение се превръщат в единствения импулс, който движи човека. От друга страна, нагоните (по З. Фройд) са устремени към регресия, към възстановяване на предишно състояние, което е трябвало да бъде изоставено под влияние на външни въздействия, нещо като органична еластичност, или проява на инерцията на органичния живот. В живата субстанция се извършват два противоположни вида процеси, „едните – изграждащи, или асимилаторни, другите – разграждащи, или дисимилаторни“²⁸. Промяната във всяко живо същество се осъществява чрез промяна на заобикалящата го среда. Появата на *Homo sapiens* е резултат както от катастрофите, случили се на подходящо място в подходящо време, така и на тези, които в други епохи и на други места не са станали. Ако погледнем историята на нашата планета, а в по-общ план и на Вселената, ще видим, че светът се движи в някаква посока вследствие на множество случайни катастрофи – едновременно съзидателни и унищожителни, които обаче се подчиняват стриктно на физическите закони.

²⁷ „Сред плътния пръстен на тъмната елова гора развалините (на зимен курорт – бел. Е. Б.) изглеждаха като някаква уродлива рана от полусрутени стени със зеещи дупки вместо прозорци и изкривени решетести метални конструкции. [...] Прашните останки от някогашния асфалт бяха целите в ями“ (*Ibid.*, с. 17).

²⁸ Фройд З. *Психология на несъзнаваното*. София: Колибри, 2014, с. 190.

В своята статия „Съзидателно-унищожителният принцип. Светът като катастрофа“²⁹ Станислав Лем представя процесите на развитие на Земята и във Вселената като резултат именно от създавателните и унищожителните сили. Възникнали сме, пише Лем, „и сме се размножили до милиарди, защото милиарди други същества са били унищожени“³⁰. Лем много ясно извежда създавателния аспект на катастрофата на Земята, довел до появата на нови видове, до еволюцията на старите, който е генератор на две енергии, два импулса – импулса за самосъхранение и деструктивния импулс³¹, неизменна част и от еволюцията на човека, важно звено в нейното развитие³².

Разрушаването на досегашния еволюционен път и на природата, и на човека, за да се създадат условията за нова еволюционна посока, е единствената реакция срещу сегашния ред. Романът го изобразява посредством жертвите, които природата и човекът дават, тяхното неизбежно, на моменти насилствено за втория, но необходимо, завръщане към първоизточника, искрата на твореца, положила основите на една балансирана система на живот, в която всяко звено е важно за оцеляването на следващото. Борбата за оцеляване и на природата, и на човека е безмилостна. В романа героите са на ръба на оцеляването. За разлика от „Съдът на поколенията“ тук много по-ясно е изведена

²⁹ Станислав Лем описва процесите във и развитието на Вселената именно през енергиите за създаване и разрушаване. Земята, пише авторът, „е възникнала, защото Прасълънцето е навлязло в зоната на унищожение; животът е възникнал, защото Земята е напуснала тази зона: човекът е възникнал, защото през следващото милиардолетие изстреблението отново се е сгромолясало върху Земята“ (Лем, С. Съзидателно-унищожителният принцип. Светът като катастрофа. В: *Избрани фантастични произведения в два тома. Том втори*. – София: Народна младеж, 1988, с. 322).

³⁰ *Ibid.*, с. 338.

³¹ Разклонението на еволюционното дърво, създадо бозайниците, е свързано с катастрофата на Земята преди около 65 милиона години, когато метеорит унищожава живота на планетата, а оттам и най-висшите животни – влечугите, които господствали на сушата и във водата двеста милиона години. Човекът не е можел да възникне през мезозойската ера, защото заложеният за развитието ѝ капитал, наследствена маса, не е притежавал ресурсите, необходими за появата на антропоиди.

³² „Родили сме се, преминавайки – чрез историята на нашата звезда, после на планетата, после на биогенезиса и еволюцията – през много иглени уши, и затова деветте милиарда години, разделящи възникването на протосоларния облак от газовете до възникването на Homo Sapiens можем да сравним с гигантски слалом, в който не е пропусната нито една вратичка“ (Лем, *Съзидателно-унищожителният принцип...*, с. 322).

структурата на чувството и нейните измерения – травмата и нагонът за самосъхранение. Докато в първия роман на автора изобразените картини, описващи състоянието на природата, разкриват останките на една унищожена екосистема, в „Десетият праведник“ можем да проследим първо: постепенното физическо изтласкване на човека от наченалите процеси по самосъхранение на природата, връщането към нейно по-ранно съществуване³³, и второ: неизбежната духовна и емоционална регресия на човешкия вид, изгубил своя вътрешен баланс и опори³⁴, изобразени както чрез останките, напомнящи цивилизацията, през агресивните стремежи за оцеляване³⁵, така и чрез някои от героите (като отец Донован, физика Жак Бержерон, Николай, Мишин), които, като че ли са от малкото останали праведници, съхранили в голяма степен човешкото у себе си.

Извеждането на екотравмите, на нагоните за самосъхранение като проявления на структурите на чувствата в произведенията на климатичната фантастика представят сложните връзки между човека и природата и тяхната взаимозависимост. Афектите, емоциите и чувствата

³³ „След Колапса планините постепенно се превръщаха в истинско животинско царство. Цивилизацията отстъпваше позициите си и зверовете се размножаваха с изумителни темпове, бързайки да наваксат узурпираната от векове свобода. [...] Пасящите крави не обръщаха никакво внимание на минаването му. Сега те бяха артистите на тези планински краища. От тях до голяма степен зависеше животът на тукашните селяни. И изглежда го разбираха, ако се съдеше по ленивото им господарско придвижване из пасището“ (Николов, *Десетият праведник*, с. 28) „[М]ежду руините вече растяха млади дървчета, устремени нагоре, за да засенчат завинаги това кътче, което човекът преди време бе отвоювал за собствено развлечение“ (*Ibid.*, с. 39). „Тревата и бурените бяха навсякъде из мъртвото село. Гъсталаци от коприва обсаждаха старите каменни стени, див бръшлян пълзеше нагоре към хлътналите покриви, където вече се бяха вкоренили млади дървчета. Яркото утринно слънце на младата зеленина странно контрастираха с изтлелия спомен за отдавна отминала смърт, още тегнещ из въздуха като едва доловим дъх на пепел от изгаснало слънце“ (*Ibid.*, с. 50).

³⁴ „Хората бяха изгубили вяра в каквото и да било, освен в днешното парче хляб“ (*Ibid.*, с. 53) „Не знам, може би ние всички заедно сме решили подсъзнателно, че е време да отървем света от присъствието си. Обаче в своята неизмерна гордост сме избрали смърт, чрез която да го повлечем подир себе си“ (*Ibid.*, с. 169); „Няма кой да го измие за полагане в гроба“ (*Ibid.*, с. 34).

³⁵ „Бесилката на пътя се тъмнееше в сянката на околните дървета и полуразложеният труп под нея бавно се полюшваше и въртеше“ (*Ibid.*, с. 50). „Разпадането на световната комуникационна система бе довело след няколко месеца кървави безредици до стабилизиране на почти средновековно ниво – хиляди разпокъсани държавици, управляване с жестока ръка от новопоявили се диктатори...“ (*Ibid.*, с. 53).

са не просто моментни състояния, разкриващи човешкия дискомфорт от дразнител, идващ отвън, а част от вътрешни структури, персонифициращи невидими корени на съзнанието, предавани от поколение на поколение като памет за еволюцията на човека и за неговата връзка с наличните в природата съзидателните и унищожителните сили.

Любомир Николов разкрива проблемите на своето съвремие посредством художественото изобразяване на изменението на климата не само чрез духовните, психологическите промени у човека, не само чрез екологичните рани, нанесени на природата, но и през колапса, обхванал всички нива на съществуване, включително прекомерната технологична зависимост, икономическата нестабилност и засиленото социално разделение. Регистрира отговорността на поколенията към действията на техните бащи, възможната гибел вследствие на аргантното възприемане на човешкия вид като изключителен, а оттам и като господар, контролиращ живота във всичките му форми. Съвремененно извежда и потенциала за промяна със завръщането към екологичната чувствителност у човека като необходим залог за предотвратяването на бъдеща глобална катастрофа.

БИБЛИОГРАФИЯ

Илиев, Г. *О-Корс* [Iliev, G. *O-Kors*]. – Стара Загора: Печ. Светлина, 1930.

Илиев, Г. *Теут се бунтува* [Iliev, G. *Teut se buntuva*. – Plovdiv: „Hristo G. Danov“, 1983.]. – Пловдив: Христо Г. Данов, 1983.

Георгиев, Г., Л. Николов. *Съдът на поколенията* [Georgiev, G., L. Nikolov. *Sadat na pokoleniyata*]. – София: Народна младеж, 1978.

Лем, С. Съзидателно-унищожителният принцип. Светът като катастрофа. – В: *Избрани фантастични произведения в два тома. Том втори*. [Lem, S. Sazidatelno-unishtozhitelniyat printsip. Svetat kato katastrofa. In: *Izbrani fantastichni proizvedeniya v dva tova. Tom vtori*]. – София: Народна младеж, 1988, с. 317 – 344.

Николов, Л. Едно лекомислено заиграване с формите и функциите на човешкото тяло може да доведе до ужасни последствия. – В: *Фантастика и бъдеще* [Nikolov, L. Edno lekomisleno zaigravane s formite i funktsiite na choveshkoto tyalo mozhe da dovede do uzhasni posledstviya. – In: *Fantastika i badeshte*]. – София: ИЦ Б. Пенев, 2021, с. 219 – 224.

Николов, Л. *Десетият праведник* [Nikolov, L. *Desetiyat pravednik*]. – София: Аргус, 1999.

- Оливер, Х. *Енерган 22* [Oliver, H. *Energan 22*]. – София: Vision Books, 2019.
- Сапарев, О. *Фантастиката като литература* [Saparev, O. *Fantastikata kato literatura*]. – София: Просвета, 1990.
- Фройд, З. *Психология на несъзнаваното* [Froyd, Z. *Psihologiya na nesaznavanoto*]. – София: Колибри, 2014.
- Cunsolo, A., K. Landman. Introduction: To Mourn beyond the Human. In: *Mourning Nature: Hope at the Heart of Ecological Loss and Grief*. A. Cunsolo and K. Landman (eds). – Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press, 2017, 3 – 26.
- Heise, U. K. "Letter", PMLA 114.5 (Oct. 1999): 1096 – 1097: https://www.asle.org/wp-content/uploads/ASLE_Primer_PMLAForum.pdfq (посл. проверка 10.02.2023)
- Mehnert, A. *Climate Change Fictions: Representations of Global Warming in American Literature*. – London: Palgrave Macmillan, 2016.
- 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.
- Williams, R. *The Long Revolution*. – London: Penguin Books, 1965.

Elena Borisova, Assistant Prof. PhD
Institute for Literature – BAS
ORCID ID: 0000-0003-0109-972X
e-mail: elena39789@gmail.com

Книга втора



„ДИВОТО ЗОВЕ“
ИЗКУСТВОТО И ДИВАТА ПРИРОДА

„ДИВОТО ЗОВЕ“

Въведение

*Една нощ се стресна от сън
и скочи, широко отворил очи.
От гората долиташе зовът...
Джек Лондон¹*

През есента на 2024 година екипът на проект „Литература и природа“ от Института за литература на БАН организира втора интердисциплинарна научна конференция, този път посветена на дивата природа. С благодарност към всички участници за всеотдайността и за вълнуващите дискусии по време на форума, тук публикуваме най-добрите текстове. Намерението ни е да направим съпричастни и нашите читатели към една тема, която тревожи и вдъхновява, която привлича и плаши; неизменно актуална, безкрайна, противоречива, и която ни засяга всички.

Строго погледнато, дивата природа е това, което е различно, другото, неподвластният на човешката воля *φύσις* в неговото първично, онтологично състояние: природата в нейната най-сурова проява. В същото време става дума за културно изграден фантазъм, утопия, произтичаща от „артиализацията“ (Монтен) на естествения свят. При това имаме работа не толкова с транспозиция от реалността към фикцията, колкото с прескачане от една фикция към друга. Намесени са всички изкуства.

¹ С името на конференцията изразяваме и почитта си към Джек Лондон и неговия прочут роман. В изданието на български език Сидер Флорин е предпочел – и в това е талантът на преводача – „Дивото зове“ пред „Зовът на дивото“ (*The Call of the Wild*), насищайки с глаголност и действеност заглавието в съответствие с императивността на зова, който е жив някъде в нощната гора на сънищата и фантазиите. Благодаря на проф. Румяна Дамянова, която привлече вниманието ми към този важен детайл. Самите ние като изследователи откликнахме на зова – на природата, както и на голямата световна литература – и се впуснахме в това приключение на духа.

Дивата природа може да е с положителен и с отрицателен знак; да бъде диаболозирана или идеализирана; да извиква предчовешкото съществуване, но може да означава и неподлежащото на култивиране; да изразява разрушителното или съзидателно начало. Каквато и да е нейната интерпретация обаче, тя е неизчерпаем ресурс за творческото въображение. Дивото се превръща в мит (достатъчно е да споменем мита за „добрия дивак“ или мита за „Дивия запад“), появява се в заглавия, превръща се в муза или кауза, става емблема, философия, начин на мислене. Примери може да открием в различни изкуства: пиесата за клавесин „Диваците“ (*Les Sauvages*) на Ж.-Ф. Рамо, филми като „Дивакът“ (*The Savage*) на Дж. Майкъл или „Дивата планета“ (*Ferocious Planet*) на Б. О'Брайан, песента „Диви коне“ (*Wild Horses*) на Ролинг стоунс, картината „Дивият лов“ (*Die Wilde Jagd*) на Й. В. Кордес, романът на У. Смит „Диво правосъдие“ (*Wild Justice*), философското есе „Дивото мислене“ (*La Pensée sauvage*) на К. Леви-Строс, приказката на Х. К. Андерсен „Дивите лебеди“ (*De vilde Svaner*) и много други, без да забравяме „Диви разкази“ на Н. Хайтов или „Свирепост настрояние“ на Й. Радичков – всяко от които е заредено с някакво търсене, утвърждаване или полемизиране.

Дивото се схваща като време (някога) или място (другаде), но то може да бъде и около нас, и вътре в нас. Плевелите растат между ползните посеви или между плочките на тротоарите. Достатъчно е човек малко да отклони вниманието си, да намали контрола и... мястото *подивява*, а под тънкия пласт култура изскача примитивното. Доминиращите конотации упорито извикват представи за „нечовешко“, „брутално“, „варварско“, „животинско“, „екстремно“.

Сблъсъкът с дивото поражда културен шок. Ето защо то може да бъде мислено единствено в опозиция с антропизираното, с опитоменото. И макар че границите непрекъснато се променят, усещането за граница все пак се запазва. Както напомня Леви-Строс, общества, които не познават готвенето, нямат понятие и за суровото. Така че в ползренето ни неизбежно влиза и цивилизованото (както и свързани дихотомии като естество – артефакт, хаос – ред, случайност – закономерност и пр.), макар че днес се опитваме да преодолеем бинарното си мислене и търсим креативни форми на „меланж“ (Е. Коча), а понятието за „бизово разнообразие“ е призовано да помири някои от противоположностите.

Дивото е най-природното в природата. Ето защо ни вълнува неговото естетическо осмисляне, привлекателността (и заплахата) на

тази *другост*: дивите животни, естественият растеж, развилнелите се стихии. И всички изкуства, които черпят от тяхната необузданост, виталност, свобода: музиката, живописата, архитектурата... И разбира се – литературата.

Архетипи на грандиозната природа продължават и днес да бъдат океанът, планината, пустинята, джунглата. С плашещо чувство на необятност все така ни обгръща космосът. Дивата природа наднича зад безконтролно случващото се, което ни връхлита изневиделица и за което упорито нямаме защита: произволното, инцидентното, катастрофичното. Всичко, което ни тревожи: и естественото, и свръхестественото. А също и чудовищното, мистериозното; нощната гора, гъмжаща от диви зверове и странни създания (Думата *sauvage* на фр. и *savage* на англ. са етимологически свързани с латинското название за гора: *silvaticus*, „от гората“) и пр.

На досега ни с дивата природа дължим и привлекателния ужас на съблимното, това парадоксално удоволствие, примесено с чувство на опасност. Заплашителната и безмилостна природа. Природата мащеха. Безпощадната природа с нейните унищожителни катаклизми и стихии. С нейните трансгресии и изстъпления. С всичко онова, което ни отблъсква и ни мами да тръгнем на път, за да я опознаем. Далечното, неясното, невъобразимото. Но и онези форми на дивото, които са смущаващо близко: в сърцето на града, в уюта на „цивилизацията“. Същата онази цивилизация, която, в стремежа си да ни опази и предпази, да застрахова и гарантира, да контролира и доминира, на свой ред ни изправя пред съдбоносни рискове. Така според английския мислител и футуролог Джеймс Лавлок най-лошият сценарий би бил човекът да обезсили до такава степен земята, че да се наложи той да се нагърби с регулирането на тази комплексна система, която не познава добре².

Книгата е посветена на всичко онова, което ни се изплъзва и съблазнява, което ни алармира и провокира – и в изкуството, и в науката – и ни кара да се питаме раздвоени, обезпокоени, ужасени:

„Какъв ще е светът от дивото лишен?“³

Маргарита Серафимова

² J. Lovelock, *Gaia: comment soigner une terre malade ?* [*Gaia: the practical science of planetary medicine*, 1991], R. Laffont, 1992, p. 175.

³ С. Ставру, Гора, – В: *Отвѣд боклука*. Изд. на БАН, „Проф. Марин Дринов“, 2024, с. 265.

ИСТОРИЯ



ПРОЧИТИ НА ДИВОТО В БЪЛГАРСКАТА ХУМАНИТАРИСТИКА ОТ ПЪРВАТА ПОЛОВИНА НА XX ВЕК

Нина Димитрова

Институт по философия и социология
Българска академия на науките

INTERPRETATIONS OF THE WILD IN THE HUMANITIES IN BULGARIA FROM THE FIRST HALF OF THE 20th CENTURY

Nina Dimitrova

Institute of Philosophy and Sociology
Bulgarian Academy of Sciences

Резюме. Вниманието в настоящия текст, представящ някои от характерните за междувоенния период у нас осмисляния на дивото, е съсредоточено върху специалната им връзка с процеса на националното самопознание. Дионисийското начало става едно от най-популярните основания за гордост от наличието на елемент на необузданото и оргиастичното в българския национален характер.

Налице е съзнателна преоценка на ценностите – дивият български/балкански човек с племенните си инстинкти, необуздан характер и езическа религия не е повод за национална комплексираност и неудовлетвореност, а е мислен от ред автори като човека на бъдещето, който ще доминира в следвоенна Европа.

Ключови думи: българска хуманитаристика от първата половина на XX век, дионисийство, езичество, национален характер

Abstract. The article, which presents some of the interpretations of wildness in the inter-war period in our country, focuses on its special relationship with the process of national self-knowledge. The Dionysian attitude became one of the most popular reasons for pride in the presence of an element of the unbridled and orgiastic in the Bulgarian national character.

There is a conscious reassessment of values – the wild Bulgarian/Balkan man, with his tribal instincts, unbridled character and pagan religion, is not the cause of national complexities and discontent, but is seen by a number of authors as the man of the future who will dominate post-war Europe.

Keywords: *Bulgarian humanitarian studies from the first half of the 20th century, Dionysian character, Paganism, National identity*

В „Тайната на примитива“ – статия, публикувана в сп. „Златорог“ от 1923 г., Сирак Скитник дава следното описание на актуална според него мисловна насока:

Най-типичен израз днес на жаждата да намерим отново изгубената си непосредственост е – възвръщането към примитива. Човечеството преживява умората от себе си; то прилича на човек, който е пил твърде много подправени вина и със засъхнали уста чака да му подадат чаша чиста вода. То е преситено на сложност, лъжливост, условност, макар че не може без тях. И търси живата вода, която ще го възкреси, поне за няколко мига, за едно по-непосредно, дори грубо чувство. Оттук и любопитстващата любов към примитива¹.

Появилите се и в родната култура желаниа за приключения в стил Робинзон Крузо и увлечения по грубата сила, но най-вече стремежа за *очовечаване на изкуството* Сирак Скитник обяснява именно с новата следвоенна тенденция. Според него само душата на примитива е в състояние да възвърне величието на човешката постъпка и самобитността на творческото прозрение.

Статията на Сирак Скитник бележи чувствителната промяна в социално-идейния контекст непосредствено след края на Първата световна война – навлизането на *философията на живота*, чието влияние става все по-осезаемо и в България. То благоприятства валоризацията на различни форми на *дивото*, в която намира отражение насоката към ирационализъм и неопримитивизъм, апологията на варварството, инстинктите, природното, органиката като цяло. Вниманието в настоящия текст, представящ някои от характерните за периода осмисляния на дивото, е съсредоточено върху специалната им връзка с процеса на националното самопознание.

Интересът към актуалната европейска тенденция датира у нас още от началото на двайсетте години на миналия век, когато се появява и друга знакова в търсенето отношение статия, със заглавието „Пътеводна звезда. За неоромантизма“ (1923). Реабилитирайки *правата на*

¹ Сирак Скитник. Тайната на примитива. – *Златорог*, 1923, № 1, с. 4.

първичното, Людмил Стоянов отпраща към събитията в Русия. Описанията на автора са техен отзвук:

Отново, както в първия ден на творението, светът се разкрива цял и груб пред очите на съвременния човек. Той иска да види свободен от натрупаните и натрапени съкровища на една хилядолетна култура, да диша чистия въздух на земята и да пие студената вода на изворите. Този нов човек и това ново миросъзерцание ни идат от Русия: тук, сред пожарите и ужаса на революцията, човекът е почувствал най-силно връзката си с първоначалните стихии на битието...²

Обръщането към примитивното, първичното, варварското³ и пр. е съзвучно на непосредствената следвоенна атмосфера, но е чувствително повлияно и от появилата се след края на Първата световна война книга на Шпенглер за залеза на западната култура. Откъси от знаменитото съчинение на немския философ са преведени, поместени и коментирани в различни наши периодични издания. Идеите на Шпенглер на свой ред улесняват започналата естетизация на дивото, доколкото то – като живо, органично, е мислено като белег на *културата*, противопоставена на *цивилизацията*, символ на залеза, на отмиращото.

В хода на годините обсъжданата тенденция се задълбочава и укрепва. За това говори например визията на философа и поет Янко Янев за бъдещия човек, изразена в неговата книга от средата на 30-те години. Новият образ на човека е съзиран отново като резултат от подновените търсения на първичното и неузрялото⁴.

Към публикациите, коментиращи възхода на биоцентричната тенденция в световен план, се числи и една по-късна статия с любопитното заглавие „Духът-вампир в съвременната култура“ (поместена в „Златорог“ от 1939 г.). Неин автор е Атанас Илиев, известен почитател на бергсонизма и на *философията на живота* като цяло. Макар да се занимава конкретно с възгледите на немския философ Лудвиг Клагес и

² Стоянов, Л. Пътеводна звезда. За неоромантизма. – *Хиперион*, 1923, № 1, с. 54.

³ Коментирайки поезията на Лилиев, Атанас Далчев определя „доброволното варварство“ като характеристика на *новата* (следвоенната) *лирика* (вж. Далчев, А. Размишления върху българската лирика след войната. – В: *Защо сме такива? В търсене на българската културна идентичност*. Съст. Ив. Еленков, Р. Даскалов. – София: Просвета, 1994, с. 241). В апологетичен дух са и есетата на Стефан Йовев „Варварска кръв“ от 1937 г.

⁴ Вж. Янев, Я. *Героичният човек*. – София, 1934, с. 110.

тритомния му труд за Духа/Интелекта като противник на Душата (*Der Geist als Widersacher der Seele*, 1929/1932), текстът на Илиев е амбициран по-скоро отново да засвидетелства актуалността на тогавашната насока към антиинтелектуализъм и *ново варварство*. В тази статия българският автор некоректно определя Клагес като официален философ на националсоциалистическа Германия, но не това е важното тук; интересува ни поставеният там акцент върху апологията на примитивния човек, свързан в неделима цялост с живия организъм на вселената. В изложението на Атанас Илиев основната идея на Клагес за разрушителната сила на духа звучи така:

Духът-вамфир смуче жизнените сили на културния човек, лишава го от здравите инстинкти, чрез които примитивният човек се е ориентирал сред света, прикача към живите органи на тялото все по-сложни и по-сложни уреди, машинизира тялото и душата, а след това ги разглобява, както се разглобяват бездушните машини⁵.

(За Клагес – „скромния апологет на примитивизма“, Илиев говори и в статията си „Човекът-маса като творец на нова култура“, където коригира мнението си по отношение на връзката на Клагес с националсоциализма⁶. Няколко години по-рано, в статията си „Проблемата за човека“ Янко Янев споменава Лудвиг Клагес като философски антрополог, опитващ се да освободи понятието за човека от наследените рационалистични, естествено-научни и психологично-генетични възгледи⁷.)

Макар и критичен към крайностите на Клагес да разглежда духа като вамфир, Атанас Илиев признава, че в неговата философия все пак има една здрава идея и това е идеята за частичен поврат към примитива, доколкото животът на съвременния културен човек е твърде много механизирани. Заключение на българския мислител е, че Духът в крайна сметка наистина унищожава живота.

Възможно е интересът на Атанас Илиев към специфичния антиинтелектуализъм на Клагес да е имал и друга мотивация освен духовната близост с Бергсон, чиито възгледи българският автор неуморно попу-

⁵ Илиев, А. Духът-вамфир в съвременната култура. – *Златорог*, 1939, № 2, с. 96.

⁶ Вж. Илиев, А. Човекът-маса като творец на нова култура. – *Златорог*, 1939, № 9, с. 433–437.

⁷ Вж. Янев, Я. Проблемата за човека. – *Бълг. мисъл*, 1930, № 1, с. 38–45.

ляризира у нас. Имам предвид представата на Клагес за пеласгийската епоха като образец на историческа епоха поради нейната виталност и наситеност с митове и символи. Това възхищение на немския философ – отбелязано и в статията на Илиев – вече отправя директно към „българската връзка“, към характерния за междувоенните години дебат за българския етногенезис, в който пеласгите и траките са мислени като идентични племена. Утвърждаването на тракийския етнически произход на българите води у ред автори до важния извод за дионисийския национален характер – идейна насока в пряка връзка с осмислянето на дивото в положителен аспект).

И така, романтизацията на дивото се случва не само в диагностициращите епохата текстове като отражения на настроенията в европейски план, а и в конкретните му търсения като едно от положителните начала в националния характер. Става дума за особената гордост у описващите го автори от присъствието му там (в модусите му на племенното, виталното, примитивното, варварското, органичното, орфическото, дионисийското, езическото и пр.). Присъствие, издаващо дълбоката древност и историчност на българското и на балканското изобщо; присъствие, основание за патриотично въодушевление, както е при Найден Шейтанов, един от колоритните мислителите на междувоенния период. Човекът на Балкана е представен като идещ от правечността, от сътворението, като съхранен в своята първичност, недокоснат в същината си от цивилизацията:

Човекът на Балкана, както на малко други места по земята, иде сякаш от зарите и мъглите на прасъзданието. Отрасял между животни, сред билки и дървеса, в неговия дух гори прометеевският огън на изначални времена, ечат бурите на усои...⁸

Запазил непокътнат (непокварен от европейската цивилизованост) своя див и несдържан характер, балканецът е романтизиран и от Янко Янев, особено по времето на Втората световна война, когато философът пребивава в Германия и пише и публикува усилено с цел да запознае немската публика с балканската душевност, мислена от него като близка до нордическия характер. Ето как я рекламира той в книгата си „Митът на Балкана“:

⁸ Шейтанов, Н. Българска магия. Човекът. – В: *Защо сме такива...*, с. 257.

Силата на инстинкта на балканските народи е невероятно значима. В различни нравствени, социални и политически явления тя се изразява така необуздано, че от гледна точка на европейската ценностна система се определя като един вид *дивотия*⁹.

Противопоставянето на европейската ценностна система е търсеният ефект, но възхищението от необузданото и дивото у народа ни (бидейки селски, непокован, девствен) е изразявано в публикациите на Янев далеч преди престоя му в Германия, най-вече в средата на трийсетте години на миналия век. „Дионисийството изразява същността на българския характер“ е основна теза на Янко Янев, неотклонно лансирана от него през годините между двете световни войни. Той няма нужда от специално етническо доказателство, за да изтъква постоянно тази специфика на националния менталитет. Ако за Найден Шейтанов тракийският компонент в етногенезиса ни е от особено значение, то определянето на дионисийски черти в българската душевност при Янко Янев е по-вероятно да идва от близостта му до Ницше, когото се опитва да следва плътно във всяко отношение. Апологията на Дионис, „танцуващия бог на живота“, пиететът към вакхическото, екстазното, е плод на изключително емоционалното му отношение към немския философ и тогава твърдението как „Ние сме в зародиша си дионисовско племе, само че сме кръстени в купола на мъката, вместо в купола на великата жизнена радост...“¹⁰ поставя този факт в основата на националното самоуважение. Както е посочено в едно сравнително скорошно експертно изследване върху *българския Дионисиев комплекс*, фигурата на Дионис у българския поет и философ служи за особен идентификационен схематизъм, чрез който той не само конструира образа на българина, но и чертае пътищата на неговата историческа съдбовност¹¹.

(Какво е продължението на тази *дионисийска* нагласа през втората половина на века, при коренно различен социално-политически контекст, и каква е връзката ѝ с въпросите на националното самоопределение, е извън времевия обхват на настоящия текст. Единственото, което ще си позволя тук, е да приведа мнението на Миглена Николчина, син-

⁹ Янев, Я. Митът на Балканите (откъс). Прев. Н. Йовчева. – *Дем. преглед*, 1997, есен, с. 147.

¹⁰ Янев, Я. Трагичен народ. – *Пряпорец*, 1930, № 11, с. 2.

¹¹ Цацов, Д. *Българският Дионисиев комплекс*. – В. Търново: Фабер, 2008, с. 13.

тетично предаващо случващото се по-късно, през осемдесетте години на миналия век:

Набавянето на национална идентичност през позоваването и присвояването на Античността е общ момент за редица европейски култури. [...] Орфей и Дионис и съответно орфическо-дионисиевото, вакхическото, естатично жертвеното, телесно-изстъпленото, „девствено-стихийното“, първичното, заземеното, се оказват в центъра на това усилие поради двойна или тройна обусловеност спрямо западните и спрямо балканските, по-специално гръцките употреби [...], от друга страна, фигурите на Дионис и Орфей са обвързани с Тракия, т. е. можем географски да претендираме за тях...¹²⁾

Дионисийското начало става едно от най-популярните основания за гордост от наличието на елемент на необузданото и оргиастичното в българския национален характер. Споменато бе как, за разлика от Янев, Найденов Шейтанов акцентира върху първостепенното значение на тракийския компонент в него (и в това отношение бих искала да привлека вниманието към изследването на Албена Хранова¹³⁾), а оттам и върху необходимостта от актуализация на древнотракийското духовно наследство като един от начините за национално възраждане:

Понеже ние, българите, както италианците, обитаваме земя с класично минало – тая на старите траки, – то от нас трябва да започне такова едно Възраждане. На практика това ще означава да допълним Възраждането на народа ни и чрез Възраждането на земята ни. Славянобългарското да се продължи или допълни с трако-балканското. Към лозунга за средновековното ни Възраждане ще се прибави зовът: *Назад към древнотракийското!, Към старотракийското!, Към Орфей, Дионис и пр.!* Да се създаде *тракизъм* като културно-обновителна насока¹⁴.

¹² Николчина, М. Анти-Одисей: Калин Янакиев и елинизмът на 1980-те години. – В: *Christianitas, Historia, Metaphysica. Изследвания в чест на проф. Калин Янакиев*. София: Комунитас, 2016, с. 442.

¹³ Хранова, А. Родно, дясно и ляво: Антон Дончев. – *Либерален преглед*, 2008, 21.11.: <https://www.librev.com/index.php/arts-theory-publisher/413-2009-06-16-06-07-56> (посл. проверка 20.10.2024).

¹⁴ Шейтанов, Н. Предосвободително или цялостно възраждане? – В: *Защо сме такива...*, с. 297.

Към тези мисли следва да прибавя и любопитния факт, че у Шейтанов не само се преплитат личностите на Орфей и Дионис, но че той отъждествява последния с Боян Мага¹⁵, което дава път на представата за родното и като магично.

Стефан Йовев, друг автор от междувоенния период, със сходна на Шейтанов социалнополитическа ориентация, е и със сходни пристрастия по обсъждания въпрос, налагайки мнението си, че в световната култура „клокочещият балкански темперамент“ навлиза именно с дионисиевско светоизживяване¹⁶.

Ницшеански разбираното дионисийство и побългаряването на Дионис, вдвояването му с Боян Мага от Найдено Шейтанов са в крайна сметка безпроблемно обединявани в междувоенния период, изразяващи една обща представа за необуздаността на националния характер.

Друг модус на апологетика на *дивото* в качеството му на компонент на българското е романтизирането на *азиатското* – хунското и скитското – като съставки на националния генезис¹⁷. Илюстративна за тази ориентация е известната и многократно коментирана статия на Ботьо Савов „Скитско и славянско в българската литература“, публикувана в „Хиперион“ през 1924 г. (Тук би бил интересен паралелът с известната предизвикателна към европейците поема на Александър Блок „Скити“, с мото за дивото име *панмонголизъм* от Владимир Соловьев).

Според Савов в българската литература, отразяваща гения на народа, се изявяват две стихии – славянската и скитската, резултат от сливането на урало-фините (скитите) и славяните: „Днес хипотезата за славянското и скитското начало в нашето национално битие е символът, чрез който разкриваме по-подробно същината на нашата душа, същината на нашата поезия“¹⁸.

По-нататък са характеризирани поотделно двете стихии: докато славянската стихия е стихията на белия ден, скитската е стихията на нощта и ужаса в нея; тя черпи сили от подземното на душата:

¹⁵ Вж. Шейтанов, Н. Преображение на България. – В: *Защо сме такива...*, с. 268.

¹⁶ Йовев, Ст. *Варварска кръв. Есета*. – София, 1937, с. 19.

¹⁷ Относно интереса към „скитското“ в българския национален характер и литература, бележещ антимодернизационния поврат към „родното“, вж. Пенчев, Б. *Тъгите на краевековието*. София: Лит. вестник, 1998.

¹⁸ Савов, Б. Скитско и славянско в българската литература. – *Хиперион*, 1924, № 4–5, с. 238.

Нейното начало е хаосът – неизмеримите борби и ужаси на един ад. Нейният път е вихровото движение – пътят на бури и въртопи. [...] Вечни падания и вечни подеми са присъщи на тая стихия на скита. Тя е първобитната стихия, начало на началата, примитивът, който се опиянява от собствената си сила. Нейните първични, могъщи прояви са разрушението в злото, анархията на варварина¹⁹.

Тази оргиастична, анархистична скитска сила, която владее творчеството на Ботев, Яворов, Траянов (у последния особено силно изразена в апологията му на варварството, например в „Адамитска песен“: „Послушай възгласите диви на първородния човек“), се е превърнала в могъщ фактор в обществено-политическия ни живот. Ботьо Савов е на мнение, че резултатът е един първобитен анархизъм – съляп и безогледен, насочен срещу света, срещу Бога и срещу себе си.

Скитите са очевидно концептуална фигура тук и няма нужда да се търсят исторически съответствия зад твърденията – в които е намесено и името на Ницше – за идентичност между траки и скити:

Скитската стихия е бунт. Най-високият израз на бунта против всичко е самовластието на Човекобога. Бунтът се ражда из хаоса на първобитната душа. В това отношение скитската душа се противи на културата. Културата е ограничение. Скитската поезия е освобождение от веригите на културата. Защото културата в края на краищата задушава, убива първобитния дух²⁰.

В серията от есета „Българска магия“, публикувани в „Златорог“ още в началото на двайсетте години, Найдено Шейтанов изразява подобни настроения, възхвалявайки бурната, скитската кръв на Испериховите богатири.

В тези и подобни писания от междувоенния период се утвърждава национален генезис, в който участват скити, траки, хуни, но не и славяни. Неглижирането на славянския компонент (особено в периода на националсоциалистическия възход в Германия) също е красноречиво за присъствието на *дивото* в този генезис, доколкото славяните не са мислени за *диви* – макар да са нецивилизовани, те са представяни (съвсем спекулативно) като кротки и миролюбиви. Отражение на

¹⁹ *Ibid.*, с. 239.

²⁰ *Ibid.*, с. 244.

антиславянските настроения са твърдения от типа, че славянството е разнежило инстинкта ни. Както казва Янко Янев, „Българският декаданс започна с тая среща. Без нея щяхме да си останем чисти и първични. Жестокостта и вакхическата ни музика щяха да се запазят и [...] да покоряват слабите“²¹.

(В издадения си на немски труд „Съпротива срещу Европа“ Янев посочва, че славянизиранието на балканските народи – българи, сърби и черногорци, е руска инсинуация²²).

Обратно, романтизирани в периода са траките като сериозни воители, а особено прабългарите като надарени с мощни инстинкти. Възхваляван е племенният съюз – *ордата* – като тип организация, чиито конотации в западноевропейската история обичайно са отрицателни, тъй като думата отпраща и към значението на пълчище, на дива човешка маса. Тъкмо такава организация – Българска орда, е създадена през 1938 г. (и възобновена в неотдавнашно време).

По думите на Янко Янев първичната стихийност на българското племе е най-пряко изразена в българското слово, все още пазещо в себе си тътена на земята, която е тръпнела под Аспаруховите орди: „Да, орди! Може би хунски, може би скитски орди! Но по-добре орди, отколкото цивилизовани маси, по-добре конска опашка и кобилско мляко, отколкото знаме на изтощено и безбурно племе“²³.

Следваща възможност за величаене на *дивото* като национално значимо е утвърждаването му като елемент на националния пантеон. За Янко Янев последният се изчерпва с дионисийството и орфизма. Цитираната тук негова статия „Езическо слово“ започва така: „За езическо слово можем да говорим само ние – българите. Само нашето слово има езически ритъм. Буйно, динамично, то носи в себе си тъмните сили на нашия дух, нещо от земята и мъката ни“²⁴. Тъкмо езическият ритъм издава присъствието на необузданото в националния характер. От своя страна Найдено Шейтанов издига лозунга „Назад към езическото!“ (в явно съзвучие със случващото се по това време в Германия), а специалното му предложение, както е известно, е връщането към националния примитивен езически светоглед, основан на *сексуалната*

²¹ Янев, Я. *Героичният човек*. – София, 1934, с. 103.

²² Janeff, J. *Austand gegen Europa*. – Berlin, 1937, S. 268.

²³ Янев, Я. Езическо слово. – *Пряпорец*, 1929, № 30, с. 2.

²⁴ *Ibid.*, с. 2.

философия на българина, както твърди той в едноименната си статия от 1932 г.²⁵

Заключителни думи

Апологията на дивото в различните му модуси в епохата от 20-те до началото на 40-те години на миналия век е в умишлена опозиция на „цивилизована“ Европа (опонираща обаче и на разпространения в предишната епоха на националното Възраждане мит за благородното дивачество на българина като „способност за идилично общностно битие“²⁶). Налице е съзнателна *преоценка* на ценностите – дивият български/балкански човек с племенните си инстинкти, необуздан характер и езическа религия не е повод за национална комплексираност и неудовлетвореност, а е привиждан от ред автори като човека на бъдещето, който ще доминира в новата следвоенна Европа. Мотивацията за тези прочити иде както от идеите на *философията на живота*, емблематична за междувоенния период, така и от социално-политическите настроения в Европа, дали отражение върху спецификата и на българския национализъм.

БИБЛИОГРАФИЯ

Далчев, А. Размишления върху българската лирика след войната. – В: *Защо сме такива? В търсене на българската културна идентичност*. Съст. Ив. Еленков, Р. Даскалов [Dalchev, A. Razmishleniya vyvrhu bylgarskata lirika sled vojnata. – *Zashto sme takiva? V tyrsene na bylgarskata kulturna identichnost*. Sast. Iv. Elenkov, R. Daskalov]. – София: Просвета, 1994, с. 237 – 241.

Илиев, А. Духът-вампиr в съвременната култура [Iliev, A. Duhyt-vampir v syvremennata kultura]. – *Златорог*, 1939, № 2, с. 94 – 98.

Илиев, А. Човекът-маса като творец на нова култура [Iliev, A. Chovekyt-masa kato tvorec na nova kultura]. – *Златорог*, 1939, № 9, с. 433 – 437.

²⁵ Вж. Шейтанов, Н. Сексуалната философия на българина. – В: *Защо сме такива...*, с. 291.

²⁶ Вж. Манчев, Б. Модерност и антимодерност. Българският националлекзотизъм. – В: *Култура и критика. Ч. III: Краят на модерността?* Съст. А. Вачева, Г. Чобанов. LiterNet, 19.04.2003: <https://liternet.bg/publish2/bmanchev/modernost1.htm> (посл. проверка 20.10.2024).

Йовев, Ст. *Варварска кръв. Есета* [Jovev, St. *Varvarska kryv. Eseta*]. – София, 1937.

Манчев, Б. Модерност и антимодерност. Българският националекзотизъм. – В: *Култура и критика. Ч. III: Краят на модерността?* Съст. А. Вачева, Г. Чобанов. [Manchev, B. Modernost i antimodernost. Bylgarskiat nationalekzotizym. – *Kultura i kritika. Ch. III: Kraiat na modernostta?* Syst.: A. Vacheva, G. Chobanov]. – LiterNet, 19.04.2003: <https://litenet.bg/publish2/bmanchev/modernost1.htm> (посл. проверка 20.10.2024).

Николчина, М. Анти-Одисей: Калин Янакиев и елинизмът на 1980-те години. – В: *Christianitas, Historia, Metaphysica. Изследвания в чест на проф. Калин Янакиев* [Nikolchina, M. Anti-Odisej: Kalin Janakiev i elinizmyt na 1980-te godini. – *Christianitas, Historia, Metaphysica. Izsledvaniya v chest na prof. Kalin Janakiev*]. – София: Комунитас, 2016, с. 439 – 451.

Пенчев, Б. *Тъгите на краевековието* [Penchev, B. *Tygite na kraevkovieto*]. – София: Лит. вестник, 1998.

Русева, В. Примитивът – основна естетическа категория в литературата от 20-те години [Ruseva, V. Primitivyt – osnovna esteticheska kategoriia v literaturata ot 20-te godini]. – *Лит. мисъл*, 1988, № 3, с. 60 – 64.

Савов, Б. Скитско и славянско в българската литература [Savov, B. Skitsko i slaviansko v bylgarskata literatura]. – *Хиперион*, 1924, № 4–5, с. 238–258.

Сирак Скитник. Тайната на примитива [Sirak Skitnik. Tajnata na primitiva]. – *Златорог*, 1923, № 1, с. 3 – 7.

Стоянов, Л. Пътеводна звезда. За неоромантизма [Stoyanov, L. Pytevodna zvezda. Za neoromantizma]. – В: *Хиперион*, 1923, № 1, с. 52 – 55.

Фехер, Г. Прабългарите [Fehér, G. Prabylgarite]. – *Бълг. мисъл*, 1928, № 6, с. 448 – 452.

Хранова, А. Родно, дясно и ляво: Антон Дончев [Hranova, A. Rodno, diasno i liavo: Anton Donchev]. – *Либерален преглед*, 2008, 21.11., <https://www.librev.com/index.php/arts-theory-publisher/413-2009-06-16-06-07-56> (посл. проверка 20.10.2024).

Цацов, Д. *Българският Дионисиев комплекс* [Tsatsov, D. *Bylgarskiat Dionisiev kompleks*]. – В. Търново: Фабер, 2008.

Шейтанов, Н. Българска магика. Човекът. – В: *Защо сме такива? В търсене на българската културна идентичност*. Съст. Ив. Еленков, Р. Даскалов [Shejtanov, N. Bylgarska magika. Chovekyt. – *Zashto sme takiva? V tyrsene na bylgarskata kulturna identichnost*. Sast. Iv. Elenkov, R. Daskalov]. София: Просвета, 1994, с. 253 – 257.

Шейтанов, Н. Преображение на България. – В: *Защо сме такива? В търсене на българската културна идентичност*. Съст. Ив. Еленков, Р. Даскалов [Shejtanov, N. Preobrazhenie na Bylgariia. – *Zashto sme takiva? V tyrsene na bylgarskata kulturna identichnost*. Syst. Iv. Elenkov, R. Daskalov]. – София: Просвета, 1994, с. 266 – 269.

Шейтанов, Н. Предосвободително или цялостно възраждане? – В: *Защо сме такива? В търсене на българската културна идентичност*. Съст. Ив. Еленков, Р. Даскалов [Shejtanov, N. Predosvoboditelno ili cialostno vyzrazhdane? – *Zashto sme takiva? V tyrsene na bylgarskata kulturna identichnost*. Syst. Iv. Elenkov, R. Daskalov]. – София: Просвета, 1994, с. 292 – 298.

Шейтанов, Н. Сексуалната философия на българина. – В: *Защо сме такива? В търсене на българската културна идентичност*. Съст. Ив. Еленков, Р. Даскалов. [Shejtanov, N. Seksualnata filosofia na bylgarina. – *Zashto sme takiva? V tyrsene na bylgarskata kulturna identichnost*. Syst. Iv. Elenkov, R. Daskalov]. – София: Просвета, 1994, с. 280 – 291.

Янев, Я. Езическо слово [Janev, J. Ezicheskoto slovo]. – *Пряпорец*, 1929, № 30, с. 2.

Янев, Я. Трагичен народ [Janev, J. Tragichen narod]. – *Пряпорец*, 1930, № 11, с. 2.

Янев, Я. Проблемата за човека [Janev, J. Problematata za choveka]. – *Бълг. мисъл*, 1930, № 1, с. 38 – 45.

Янев, Я. *Героичният човек* [Janev, J. Geroichniyat chovek]. – София, 1934.

Янев, Я. Митът на Балканите (откъс). Превод Наталия Йовчева [Janev, J. Mityt na Balkanite (otkys). Prevod Nataliya Jovcheva]. – *Дем. преглед*, 1997, есен, с. 143 – 217.

Janeff, J. *Aufstand gegen Europa*. – Berlin: V. f. Kulturpolitik, 1937.

Prof. Nina Dimitrova, DSc.

Institute of Philosophy and Sociology – BAS

ORCID ID 0000-0002-4441-4665

e-mail: ninaivdimitrova@abv.bg; profninadimitrova@gmail.com

КУЛТУРНИЯТ ВАРВАРИН В БЪЛГАРСКИЯ И СРЪБСКИЯ ХУДОЖЕСТВЕН АВАНГАРД

Олга Савеска

Белградски университет
Сърбия

THE CULTURAL BARBARIAN IN BULGARIAN AND SERBIAN ARTISTIC AVANT-GARDE

Olga Saveska

University of Belgrade
Serbia

Резюме. В текста се разглежда концепцията за „културното варварство“ в българския и сръбския авангард от 20-те години на XX век, която е свързана с европейските авангардни течения. Изследването разкрива как художници като Гео Милев, Ламар и Любомир Мицич преосмислят Балканите като източник на жизненост, културен бунт и творческа свобода, позовавайки се на деструктивния и съзидателния потенциал, олицетворен във фигурата на варварина. Подчертават се хуманизмът, пацифизмът, интернационализмът, анархизмът, антиевропейските нагласи и стремежът към нова култура и цивилизация. Статията разкрива връзките между балканския и световния авангард, като анализира манифести, поетика и изобразителни мотиви, вдъхновени от дивото и примитивното.

Ключови думи: авангард, културно варварство, Балкани, хуманизъм, зенитизъм

Abstract. The text explores the notion of “cultural barbarism” in the Bulgarian and Serbian avant-garde of the 1920s, which is associated with European avant-garde movements. The study reveals how artists such as Geo Milev, Lamar and Ljubomir Micić reimagined the Balkans as a source of vitality, cultural rebellion and creative freedom, referring to the destructive and creative potential embodied in the figure of the barbarian. Humanism, pacifism, internationalism, anarchism, anti-European attitudes and the search for a new culture and civilization are emphasized. The article reveals the links between the Balkan and the world avant-garde by analyzing manifestos, poetics and pictorial motifs inspired by the wild and the primitive.

Keywords: Avant-Garde, Cultural Barbarism, Balkans, Humanism, Zenitism

Концепцията за „културното варварство“ в рамките на балканските художествени авангардни тенденции от 20-те години на XX век, в които особена роля имат движението на зенитистите в Югославия и българските поети Гео Милев и Ламар, вместо в национален контекст трябва да се разглежда в по-широкия контекст на европейския авангард. Художниците от епохата се интересуват от културното измерение на понятието „варварство“, както и от амбивалентната му природа, която, от една страна, подразбира разрушителни тенденции, а от друга – жизнени и творчески потенциали. Техните гледни точки разкриват варварството като многопластово понятие, което надхвърля бинарното разделение на цивилизация и дивачество. Художниците се обединяват около идеята за варварството като динамична и трансформираща сила, която разрушава самотоволството и провокира културна и философска преоценка като противовес на закостенялите обществени норми. Манифестите, списанията и произведенията на тези творци свидетелстват за едно нюансирано разбиране на културното и философското измерение на варварството.

В епохата, в която, според думите на поета Иван Гол, „земното кълбо привидно се смалява, а поетът го обхваща с дланта си като ябълка“¹, художниците се опитват да осмислят травмите, нанесени от Първата световна война, и решават да се изправят срещу една лицемерна цивилизация, за която според Гол думите „Liberté, égalité, fraternité“ представляват само „хумористичен девиз“². В този контекст балкански художници като Николай Райнов обявяват че Западът е „завършил себе си“ и че изкуството, както и животът никога няма да се завърнат към предишното си състояние³. Историческата катастрофа на войната, съпътвана от инфлация, глад и морална криза, окончателно укрепва хуманистичните и пацифистичните позиции на балканските художници, които търсят пътища за ново начало, за *tabula rasa*, за нова култура и цивилизация. „Отвъд смачканите човешки черепи“, както пише в „Манифест на зенитизма“, поетите протягат ръце към всички, които мислят като тях – протягат ръце към Човека⁴. Хуманизмът е

¹ Всички цитати са преведени от сръбскохърватски на български език от автора на този текст; Мицић, Љ., И. Гол, Б. Токин. *Манифест зенитизма*. – Загреб: Библ. Зенит, 1921, с. 12.

² *Ibid.*, с. 10.

³ Райнов, Н. Изкуство и стил. – В: *Алманах Везни*. Състав. Г. Милев. – Стара Загора – София: Книгоизд. Везни, 1923, с. 86 – 87.

⁴ Мицић, Љ. и др. *Манифест зенитизма...*, с. 7.

тяхната отправна точка, а техният стремеж е да пробудят човека и да го предпазят от тотално падение⁵. В произведенията си художниците изтъкват творческия поетенциал на варварството, който се крие в способността му да разрушава утвърдени структури и да вдъхновява преосмислянето на човешките възможности.

Другата отправна точка на балканските авангардисти е пацифизмът, често зареден с антиевропейски и антизападни настроения и де-визи като „Долу Европа, долу войните!“, „От прастарата люлка на културата – Балканите – ние пищим: АНТИКУЛТУРА, АНТИЕВРОПА!“⁶, „Да живее мирът на народите!“⁷, „Никога война. Никога вече война“⁸. В манифестите, художествените текстове и статиите в списанията на балканските авангардисти Европа често е изобразена като „хищница“⁹, като „квичаща стара хиена“, чиято култура е „палаческа“¹⁰ и „анемична“¹¹, чиято цивилизация е „открадната“ и „човекоядска“¹², чиито „рождби“ са „рахитични“¹³ и чиито войни насила са откраднали младостта и психиката на едно поколение¹⁴.

Обявявайки се за автентичен и креативен противовес на хуманистичния, културния и моралния упадък на Европа и Запада, балканските авангардисти се декларираат по следните начини, дълбоко заложени в историята и традицията на балканските земи: „поет-бунтовник, антикултурен хайдутин-комита“¹⁵, „дръзък разбойнишки внук“¹⁶, „варвари, хулигани, печенеги“¹⁷, „братя безбройни / разбойни

⁵ *Ibid.*

⁶ Мицић, Љ. Манифест варварима духа и мисли на свим континентима. – *Зенит*, 1926, № 38.

⁷ Ламар. Мирни-размирни години. – В: Ламар. *Железни икони*. – София: З. Стоянов, 2005, с. 36 – 90.

⁸ Валковски, Я. Бяла Европа. – *Новис*, 1929, № 2, с. 49 – 57.

⁹ Вутимски, А. Европа – хищница. – В: *Български поетически авангард. Антология*. Състав. М. Неделчев, Е. Трайкова, М. Иванова-Гиргинова. – София: ИЦ Б. Пенев, 2018, с. 96 – 97.

¹⁰ Мицић, Љ. Манифест варварима...

¹¹ *Ibid.* Това определение съществува и в произведението „Бяла Европа“ от Ясен Валковски, публикувано в *Новис*, 1929, № 2, с. 49 – 57.

¹² Мицић, Љ. Манифест варварима...

¹³ Ламар. Към Европа. В: Ламар. *Железни икони*. – София: З. Стоянов, 2005, с. 30.

¹⁴ Валковски, Я. Бяла Европа. – *Новис*, 1929, № 2, с. 49 – 57.

¹⁵ Мицић, Љ. Манифест варварима...

¹⁶ Красински, С. България. – *Новис*, 1930, № 4 – 5, с. 145 – 150.

¹⁷ Милев, Г. Поезията на младите. – *Пламък*, 1924, № 2, с. 67 – 70.

/ юнаци“¹⁸. Възприемайки ролята си по този начин, в своите произведения и списания художниците се борят не само за еманципация от културното „робство“, а и за социална справедливост. В контекста на техния антивоенен, антиимпериалистически и антиколониалистически протест варварството се превръща в символ на хуманизма и справедливостта: „Земята е за Човека-Брат, а не за Убиеца!“¹⁹; „Ние вече не позволяваме телата ни да бъдат съсичани в името на империализма на цивилизацията“²⁰; „смърт на царе императори / република / монархия / да живеят умрелите / да живее оратора / и правдата“²¹; „Големите империалисти нескрито точат стария нож за нов поход“²².

Зенитизмът, лансиран от Любомир Мицич, е свързан с революционни и антибуржоазни идеали и представя Балканите като културна сила, способна да възроди Европа. Това синкретично движение се опира на поетиките на експресионизма, футуризма и конструктивизма, като твърди, че ги е надминало и е продължило „вертикалната траектория на културния и художествения прогрес“²³. Зенитизмът се позиционира като интернационалистично и хуманистично движение, свързващо балканските художници със световните авангардни течения: „Ние сме братя на всички варварски поети от всички континенти“²⁴. Списанието „Зенит“ на Мицич, започнало да излиза през 1921 г., служи като платформа на движението, насърчавайки радикален интернационализъм, за което свидетелства включването в него на поезия и изкуство от цял свят, публикувани в оригинален текст. Въпреки глобалния си обхват обаче зенитизмът, както и българският авангард остават здраво вкоренени в културните и политическите реалности на Балканите, особено в критиката си както към европейските, така и към местните институции (поемата „Антиевропа“²⁵, стихотворението „Варварску кајгану“²⁶, статиите „Папагај или монопол хрватске културе“, „Зенитизам кроз

¹⁸ Ламар. Вик на робите. – В: Ламар, *Железни икони*. – София: З. Стоянов, 2005, с. 31.

¹⁹ Мицић, Љ. и др. *Манифест зенитизма...*, с. 8.

²⁰ Мицић, Љ. *Манифест варварима...*

²¹ Ламар. Пролог. – В: Ламар, *Железни икони*. – София: З. Стоянов, 2005, с. 7 – 8.

²² НОВИС. Заклучена земя. – *Новис*, 1929, № 3, с. 97 – 98.

²³ Мицић, Љ. и др. *Манифест зенитизма...*, с. 7.

²⁴ Мицић, Љ. *Манифест варварима...*

²⁵ Мицић, Љ., *Антиевропа*. – Београд: Колекција Зенит, 1926.

²⁶ Мицић, Љ. Варварску кајгану. – *Зенит*, 1926, № 38.

призму марксизма²⁷, „Полицейска критика“, „Държава и църква“²⁸, „Бяла Европа“²⁹ и др.).

В България подобна роля има Гео Милев, който според спомените на Кирил Кръстев е възнамерявал да създаде „школа на варваризма в изкуството“: „Ние сме здрав и първичен народ. Мечтая и ратувам за една сурова, мъжествена естетика и литература. Аз ще основа школа на „варваризъм в изкуството“³⁰.

Въпреки че не създават отделно авангардно художествено движение, българските художници възприемат еkleктичен подход към авангардните тенденции, като приспособяват редица елементи от поетиките на експресионизма, футуризма, конструктивизма, дадаизма и други движения. Съществува паралел между зенитизма и българския авангард, особено чрез Гео Милев, чиито списания „Везни“ и „Пламък“, особено „Пламък“, споделят същата лява, антисистемна критика като „Зенит“, а по-късно тази практика е продължена от списание „НОВИС“ на Ламар, превръщайки се в по-широк културен бунт както срещу западноевропейската цивилизация, така и срещу потисническите политически режими в съответните страни. И Милев, и Мицич, които освен съмишленици са приятели и сътрудници³¹, са подложени на жестоки репресии, като Милев плаща най-високата цена за революционните си идеи. В № 36 на сп. „Зенит“ Любомир Мицич и поетите зенитисти публикуват откъси от поемата „Септември“ на български

²⁷ Поради скандала, предизвикан от текста на Мицич „Папагалът и монополът на „хърватската култура“, публикуван в № 24, сп. „Зенит“ е преместено от Загреб в Белград през 1924 г., където продължи да излиза до декември 1926 г. През същата година 43-тата и последна книжка е забранена от властите заради публикуването на статията „Зенитизмът през призмата на марксизма“. В нея се възхвалява Октомврийската революция и се намерва за възможността културната „революция на духа“, която зенитизмът осъществява по художествен път, да се превърне в предвестник на бъдеща социална революция на Балканите.

²⁸ И двата текста са публикувани в списание *Пламък*, 1924, № 7 – 8, с. 235 – 241.

²⁹ Валковски, Я. Бяла Европа. – *Новис*, 1929, № 2, с. 49 – 57.

³⁰ Кръстев, К. *Спомени за културния живот между двете световни войни*. – София: Бълг. писател, 1988, с. 86.

³¹ Сътрудничеството между Милев и Мицич е силно и пълноценно: те имат активна кореспонденция, рекламират в списанията си изданията на своите колеги, Милев публикува Мицич в „Пламък“, а Мицич публикува Милев в „Зенит“. Приятелството и сътрудничеството им започва през 1924 г., когато Мицич се обръща към Милев да изпрати в Белград представителни произведения на новата българска живопис за Зенитовата международна изложба на новото изкуство.

език. В същата книжка те оплакват смъртта на своя варварски другар, протестирайки срещу режима на „човекоядеца Цанков“ и осъждайки лицемерието на Европа, която „наблюдава този канибализъм безразлично, със скръстени ръце“. Този протест-некролог е публикуван паралелно на сърбохърватски и френски език, което позволява и на други периодични издания от епохата („Anthologie“ и „La Wallonie“) да разпространят новината за ужасяващата съдба на българския поет³².

Вместо да приемат европоцентричния възглед за Балканите като примитивни и изостанали, балканските авангардисти, особено тези, които участват в движението на „Зенит“, си присвояват термина „варварин“ като форма на творчески бунт. За тях варварството е синоним на жизненост, свобода и отхвърляне на застоялите европейски културни норми.

Обратно към праизвора на преживяването – ПРОСТОТАТА
ДУМАТА

към варварството!

Ние отново трябва да станем ВАРВАРИ на поезията.

Варварството на монголците, балканците, чернокожите, индианците
Вашите песни над Европа

Най-прекрасната лирика идва от вас

Единствената лирика³³.

Възхищението от „примитивното“ изкуство и западните култури като неопитомени, некорумпирани източници на творчество свързва балканските авангардни движения с по-широки европейски художествени тенденции, изразени във футуризма, сюрреализма и руския неопримитивизъм. Също така от края на XIX век азиатското, африканското и славянското народно изкуство се разглеждат като неоптенени от упадъка на модерната цивилизация и като извор на автентично творчество, в който европейските художници търсят вдъхновение, както се вижда от творбите на Гоген, Сезан, Русо, Ван Гог, Пикасо, Матис и др. Художниците вярвали, че като се върнат към простотата и непосредствеността на тези „примитивни“ форми, могат да освободят изкуството от академичност, миметичност, шаблони-

³² Голубовић, В., И. Суботић. *Зенит 1921 – 1926*. – Београд: Нар. библ. Србије, Институт за књижевност и уметност, СДК Просвјета, 2008, с. 211.

³³ Мицић, Љ. и др. *Манифест зенитизма...*, с. 11.

зираност и от ограниченията на буржоазната култура. На Балканите това очарование е силно, но с ясно изразена балканска идентичност. Художници като Мицич, Полянски, Милев, Ламар, Дановски и Сирак Скитник се стремят да изпълват творбите си със сурова, първична енергия. Дивото и варварското са мотиви, които присъстват в много от техните произведения. Поетът Ламар изразява остра варварска антиевропейска нагласа в стихосбирките си „Арена“ и „Железни икони“ („Ний ще тръгнем към тебе с железни икони“³⁴), както и в списание „НОВИС“. „Дивите орди“ на Боян Дановски с радост унищожават метафоричния олтар на традиционното изкуство в стихотворението му в проза „Оскверненото светилище“, публикувано в сп. „Crescendo“³⁵. По същия начин художникът Сирак Скитник в своя манифест „Тайната на примитива“ обявява, че в един уморен от себе си свят завръщането към примитивното и изгубената непосредственост е единственият начин да се освободи изкуството от външната форма и да се превърне в нещо повече от декорация³⁶.

Централно място в този културен бунт заема антропоморфизираният образ Барбарогений Децивилизатор, създаден от Мицич като символ на балканския културен варварин. Барбарогений олицетворява първичното, нерафинирано изразяване и представя балканския дух като способен да възроди европейската култура. Тази идея съвпада с представата на Ницше, че всяка висша култура има варварски произход³⁷, както и с твърдението на Валтер Бенямин, че няма документ на цивилизацията, който същевременно не е документ на варварство³⁸. Любомир Мицич и Бранко Ве Полянски се възприемат като „варварски поети“, бунтовници, които ще унищожат упадъчната европейска цивилизация. Освен това възприемането на образа на варварина предполага безмилостно изразяване на презрение към буржоазната култура, лицемерната политика и високото изкуство.

В своята „Генеалогия на морала“ Ницше описва конструктивен тип варварин, подобен на Барбарогения на Мицич: както Зенитовият „гол

³⁴ Ламар. Към Европа. – В: Ламар. *Железни икони*. – София: З. Стоянов, 2005, с. 30.

³⁵ Дановски, Б. Осквернено светилище. *Profanazione*. – *Crescendo*, 1922, № 2, с. 6.

³⁶ Сирак Скитник. Тайната на примитива. – В: *Манифести на българския авангардизъм*. Съст. В. Русева. – В. Търново, 1995, с. 33 – 39.

³⁷ Winkler, M. et al. *Barbarian – Explorations of a Western Concept in Theory, Literature and the Arts, Vol. 1*. – Stuttgart: J. B. Metzler, 2018, pp. 280 – 281.

³⁸ Benjamin, W. On the Concept of History. – In: Benjamin, W. *Selected Writings vol. 4 (1938 – 1940)*. Cambridge, London: Harvard University Press, 2006, 389 – 411.

човек, Барбарогений, стои на върха на Шар планина, Урал и над цялото земно кълбо³⁹, така и варварите на Ницше се появяват от висините като „вид завладяващи и управляващи натури, в търсене на материал за оформяне“⁴⁰. Според Ницше Прометей е пример за този тип варварин. Влиянието на философията на Ницше е очевидно и в самите формулировки на българските и сръбските художници, които си служат с почти идентична лексика (*нов човек, гол човек, нов дух, нова раса, нова кръв, слизание от височините* и т. н.). Например, посочвайки като проява на варварско творчество „хулиганските елегии“ на Николай Марангозов, Гео Милев прокламира: „Българската поезия има нужда от оварваряване. От сурови сокове, в които има първобитен живот – за да ѝ дадат живот...“. Стремешт на Милев и сътрудниците му е изразен по следния начин: „Ний желаем да видим днес варвари, хулигани, печенеге – с пламък в очите и с железни зъби. Варвари, нова раса – която да влее нова кръв на българската поезия“⁴¹.

Чрез манифести и поезия зенитистите обявяват идването на варварина като необходима сила за културно обновление: „Еманация на динамизма – здрав, невинен, варварски. Трябва да бъдеш варварин. Да бъдеш варварин означава: начало, възможност, съзидание“⁴². Зенитистите се застъпват за „балканизация“ на Европа – обръщане на европоцентричната доминация в полза на жизнеността, творчеството и първичната енергия на Балканите. Прокламацията на Мицич, че Европа трябва да се „балканизира“, а не Балканите да се европеизират, преобръща обичайната културна йерархия, в която Европа се разглежда като връх на цивилизацията. Фигурата на Барбарогения на Мицич, представляваща нов тип човек със силата да разрушава и обновява цивилизацията, отразява по-широката цел на авангарда за културна трансформация. Опирайки се на философията на Ницше, този варварски дух се разглежда едновременно като сила на разрушението и съзиданието, олицетворявайки бъдеща цивилизация, която отхвърля буржоазното лицемерие и западните норми: „Ние хвърляме бомбите на нашите песни в твоите уродливи европейски небеса. С топовете на нашите нови идеи, ние улучваме зенита на копринената буржоазия“⁴³.

³⁹ Мицић, Љ. и др. *Манифест зенитизма...*, с. 3.

⁴⁰ Winkler, M. et al. *Barbarian...*, pp. 280 – 281.

⁴¹ Милев, Г. Поезията на младите. – *Пламък*, 1924, № 2, с. 67 – 70.

⁴² Мицић, Љ. и др. *Манифест зенитизма...*, с. 14.

⁴³ Мицић, Љ. *Манифест варварима...*

Повтаряща се тема в авангарда е противопоставянето му на християнската цивилизация и приемането на анархизма. На Балканите Мицич, Полянски, Милев, Ламар и други поети остро критикуват институционализираното християнство, виждайки в него инструмент за потисничество.

В поемата „Септември“ Гео Милев отекват проповедите на Заратустра и той призовава човечеството да свали небето на скръбната, пропита с кръв земя, за да живее хармонично *тук и сега*, възкликвайки: „Долу Бог!“:

По небесните мостове
високи без край
с възжета и лостове
ще снемем блажения рай
долу
върху печалния
в кърви обляния
земен шар.
Всичко писано от философи, поети –
ще се сбъдне!
– Без бог! без господар!
Септември ще бъде май.
Човешкия живот
ще бъде един безконечен възход
– нагоре! нагоре!
З е м я т а щ е б ъ д е р а й –
ще бъде!⁴⁴

Мицич изразява същите възгледи с по-яроствна декларация в „Манифест на варварите на духа и мисълта на всички континенти“:

Ние вече не искаме да бъдем лицемерни християни. Злобното християнство е напоена с кръв заблуда, която идиоти и подмазвачи пият от векове. В името на новото творческо варварство, долу с антихуманното християнство!⁴⁵

⁴⁴ Милев, Г. Септември. – *Пламък*, 1924, № 7 – 8, с. 209 – 222.

⁴⁵ Мицић, Љ. Манифест варварима...

Анархистките идеали на зенитистите, които твърдят, че са предвождани от „полубога Анарх“, са изразени в техните манифести и поезия и представляват част от по-широкото им отхвърляне на европейската цивилизация („Кола за спасяване“, „Антиевропа“, „Паника под сунцем“, „77 самоубица“): „Новите поети са фанатици на новото творчество. Тяхната анархия е завет на духа за освобождаване на човека от патоса, материята на егоизма и черното престъпление“⁴⁶.

По подобен начин често агресивната реторика на българския поет Ламар се съгласува със зенитистките идеали, като подчертава отхвърлянето на разрушените традиционни ценности в полза на автентично творчество, вкоренено в балканската идентичност. Поезията му отразява дълбоко презрение към институциите и обявява идването на „великата анархия“⁴⁷.

Слушайте, влѣхви и гении!
Моят бог е сакат
и с зелени очи –
потопени в шартрийоз:
моят бог – (Христос
непрободен с копие –
бодър и чист –)
– аз –
правнук –
разбойник-антихрист!⁴⁸

Обаче в контраст с бруталния израз на Ламар („Тогава – о, ние сме варвари, – / на глада ви ще хвърляме татул / и с удара на овни матори / ще ви счупим гърба и ребрата“⁴⁹), неговите варвари са въоръжени само с голи ръце и железни икони, които са повтарящ се мотив в поезията му, който напомня за иконографията на източното православие. Мощта на православната икона е заложена именно във факта, че тя представлява „чисто“, автентично и оригинално творчество, недокоснато от каноните на Запада. Атеизмът на Ламар и на други балкански художници не цели пълното отричане на бог, а по-скоро отрича инсти-

⁴⁶ Мицић, Љ. Дело зенитизма. – *Зенит*, 1921, № 8, с. 2.

⁴⁷ Ламар. Епилог. – В: Ламар. *Железни икони*. – София: З. Стоянов, 2005, с. 17 – 18.

⁴⁸ Ламар. Разпятие. – *Лит. форум*, 2009, № 1, с. 4.

⁴⁹ Ламар. Варвари. – В: Ламар. *Железни икони*. – София: З. Стоянов, 2005, с. 20.

туционализираната злоупотреба на християнството и призовава към възвръщане към автентичните ценности на ранното християнство, което може да се тълкува като поетичен призив за едно ново начало. Атеизмът и анархизмът заемат важно място както в сръбския, така и в българския авангард и отразяват дълбокото им противопоставяне на християнската цивилизация и нейните морални и политически структури.

Визията на Мицич за Балканите като „шести континент“ и авангард на един нов културен ред предизвиква традиционния европоцентричен възглед за региона като изостанал и примитивен. Вместо това Балканите се превръщат в метафоричен „мост“ – динамична „прагова зона“ между Изтока и Запада, възплъщаваща потенциала за нова, освободена форма на културно изразяване⁵⁰. Тази визия е възплътена от Барбарогения, символизиращ трансформиращата сила на варварството и възможността за радикално откъсване от миналото. Като преосмислят и обръщат значението на термина „варварин“ в своя полза, балканските художници се позиционират като авангард на културна революция, разрушаваща старите йерархии, за да създаде по-автентична хуманистична форма на култура. Наследството на Мицич, Милев и техните колеги „варвари“ е мощно свидетелство за трансформиращия потенциал на авангарда дори в условията на репресии и насилие.

Концепцията за културното варварство в балканския авангард е както символичен, така и практически инструмент за утвърждаване на художествена и културна автономия. Превръщайки Балканите от маргинализиран регион в динамична културна сила, зенитистите и техните български колеги се стремят да предефинират културния пейзаж на Европа и да утвърдят Балканите като авангард на един нов, освободен свят.

Фигурата на варварина заема сложна и многопластова позиция в дискурса на българските и сръбските авангардни направления от междувоенния период. Вкоренена в идеалите на хуманизма, интернационализма и пацифизма, тази фигура надхвърля историческите и културните си конотации на дивачество, за да се превърне в парадоксална емблема на разрушението и създанието. В творбите на Гео Милев, Любомир Мицич, Ламар и други художници варваринът представлява непреклонна сила, която едновременно разрушава потисни-

⁵⁰ Мицић, Љ. Манифест варварима...

чески системи и възвестява жизнеността и творчеството, необходими за културното обновление.

Погледнато през призмата на авангардната естетика, варварството се превръща в метафора на артистичния бунт – противопоставяне на буржоазните норми, закостенелите традиции и ограниченията на европейската цивилизация. И все пак то не е недвусмислен призив за анархия или хаос; вместо това въплъщава възможността за един по-егалитарен и освободен свят. Като се позовават на варварина, тези художници се стремят да оспорят империалистическите наративи, да критикуват институционализираното насилие и да се застъпят за трансформиращ хуманизъм, който оценява неопитоменото, първичното и автентичното като противовес на отчуждението и упадъка на модерността.

Тази амбивалентност подчертава диалектичката природа на варварството: като съзидателна сила, то възобновява културата и изкуството, езика и идентичността; като разрушителна сила, то разрушава остарели и потиснически структури. Възприемането на варварството като символ на жизненост от страна на авангардните художници отразява по-широкото им приобщаване към интернационалистическите и пацифистките идеали, предвиждащи свят, освободен от войни, експлоатация, граници и културна хегемония. По този начин варваринът функционира като универсална фигура, надхвърляща националните граници, като същевременно остава дълбоко вкоренен в балканския контекст. Това е едновременно критика на европейския и западния упадък и утвърждаване на потенциала за обновление, който се крие в така наречената периферия.

Културното варварство на авангарда не е просто отхвърляне на културата и цивилизацията, а призив за преосмисляне на техните основи. То е свидетелство за силата на изкуството да се противопоставя на амбивалентността на историята и да превръща разрушението в съзидание, като по този начин служи като жизнена сила в непрекъснатата еволюция на културата и човечеството.

БИБЛИОГРАФИЯ

Валковски, Я. Бяла Европа [Valkovski, Y. Byala Evropa]. – *Новис*, 1929, № 2, с. 49 – 57.

Вутимски, А. Европа – хищница. – В: *Български поетически авангард. Антология*. Съст: М. Неделчев, Е. Трайкова, М. Иванова-Гиргинова [Vutimski, A. Evropa – hishchnitsa]. – София: ИЦ Б. Пенев, 2018, с. 96 – 97.

Голубовић, В., И. Суботић. *Зенит 1921–1926* [Golubović, V., Subotić, I. *Zenit 1921 – 1926*]. – Београд: Нар. библ. Србије, Институт за књижевност и уметност, СДК Просвјета, 2008, с. 211.

Дановски, Б. Осквернено светилище. Profanazione [Danovski, B. Oskverneno svetilishte. Profanazione]. – *Crescendo*, 1922, № 2, с. 6.

Красински, С. България [Krasinski, S. Balgariya]. – *Новис*, 1930, № 4–5, с. 145 – 150.

Кръстев, К. *Спомени за културния живот между двете световни войни* [Krastev, K. *Spomeni za kulturniya zhivot mezhdu dvete svetovni voyni*]. – София: Бълг. писател, 1988.

Ламар. Вик на робите. – В: Ламар. *Железни икони* [Lamar. Vik na robite. – V: Lamar. *Zhelezni ikoni*]. – София: З. Стоянов, 2005, с. 31.

Ламар. Към Европа. – В: Ламар. *Железни икони* [Lamar. Kam Evropa. – V: Lamar. *Zhelezni ikoni*]. – София: З. Стоянов, 2005, с. 30.

Ламар. Мирни-размирни години [Lamar. Mirni-razmirni godini. – V: Lamar. *Zhelezni ikoni*]. – В: Ламар. *Железни икони*. – София: З. Стоянов, 2005, с. 36 – 90.

Ламар. Пролог. – В: Ламар. *Железни икони* [Lamar. Prolog. – V: Lamar. *Zhelezni ikoni*]. – София: З. Стоянов, 2005, с. 7 – 8.

Милев, Г. Поезията на младите [Milev, G. Poeziyata na mladite]. – *Пламък*, 1924, № 2, с. 67 – 70.

Милев, Г. Септември [Milev, G. Septemvri]. – *Пламък*, 1924, № 7–8, с. 209 – 222.

Мицић, Љ. Манифест варварима духа и мисли на свим континентима [Mičić, Lj. Manifest varvarima duha i misli na svim kontinentima]. – *Зенит*, 1926, № 38.

Мицић, Љ., И. Гол, Б. Токин. Манифест зенитизма [Mičić, Lj., I. Gol, B. Tokin. *Manifest zenitizma*]. – Загреб: Библ. Зенит, 1921, с. 3 – 14.

НОВИС. Заключение земя [NOVIS. Zaklyuchena zemya]. – *Новис*, 1929, № 3, с. 97 – 98.

Райнов, Н. Изкуство и стил. – В: *Алманах Везни*. Състав. Гео Милев [Raynov, N. Izkustvo i stil. – V: *Almanah Vezni*. Sastav. Geo Milev]. – Стара Загора – София: Книгоизд. Везни, 1923, с. 86 – 87.

Сирак Сцитник. Тайната на примитива. – В: *Манифести на българския авангардизъм*. Състав. В. Русева [Sirak Skitnik. Taynata na primitiva. – V: *Manifesti na balgarskiya avangardizam*. Sastav. V. Ruseva]. – В. Търново, 1995, с. 33 – 39.

Benjamin, W. On the Concept of History. – In: Benjamin, W. *Selected Writings vol. 4* (1938 – 1940). Cambridge, London: Harvard University Press, 2006, pp. 389 – 411.

Winkler, M. et al. *Barbarian – Explorations of a Western Concept in Theory, Literature and the Arts, Vol. 1*. – Stuttgart: J. B. Metzler, 2018, pp. 280 – 281.

Olga Saveska, PhD, Associate Professor

University of Belgrade

ORCID ID: 0000-0002-3611-577X

Researcher ID: 58653502400

E-mail: olga_saveska@hotmail.com; olgasaveska@gmail.com

ПРИРОДАТА И ПОЕТИТЕ НА 80-те

Пенка Ватова

Институт за литература – Българска академия на науките

THE NATURE AND THE POETS OF THE 80s

Penka Vatova

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Резюме. Изследването на функциите на природата в поезията на първото типично градско следвоенно поколение поети в нашата литература е привлекателно и предизвикателно. Само че се нуждае от контекстуализиране, което би съградило фундамента на аналитичното четене. Тази задача си поставя настоящият текст, опитвайки се да очертае психосоциалния портрет на поколението, примесен с шрихи от културния и интелектуалния му облик, житейски обстоятелства и обществени условия за творческо развитие.

Ключови думи: поети на 80-те, Изток, Запад, култура, природа

Abstract. The study of the functions of nature in the poetry of the first typical urban post-war generation of poets in our literature is attractive and challenging. However, it needs contextualization, which would build the foundation for analytical reading. This task is set by the present text, which tries to outline the psychosocial portrait of the generation, mixed with touches of its cultural and intellectual appearance, life circumstances, and social conditions for creative development.

Keywords: Poets of the 80s, East, West, Culture, Nature

Много привлекателно е да се изследват функциите на природата в поезията на поколението на 80-те години на XX век – поне за мене, защото, от една страна, го познавам най-добре от съвременната ни поезия, чувствам го най-близко и съм също така биографично свързана с него. От друга страна, има нещо много провокативно за изследователя и то е в парадокса, че поетите от това типично градско поколение са изключително обвързани с природата – преди всичко като образен и символен ресурс, но и със специално място във философията на творенето и цялостното им светоусещане. Ако се позовем на Пламен

Дойнов, който разграничава две поколения поети на 80-те¹, то тук имам предвид творците от т. нар. от него „първо поколение“. Въпреки че Дойнов ориентира към „природно-органическата метафорика“ не тях, а поетите от „второто“, не са малко техните книги, в които може да се наблюдават поетическите стратегии и механизми на използването на природна образност. Само че да се съсредоточим в проследяването на това пресягане към образния резервоар на природата, ми се струва донякъде самоцелно. Така ще оперираме с текстовете встрани от причините и обстоятелствата, обусловили отношението на тези творци към природата сама по себе си, преди да я превърнат в неизчерпаем източник на образи и художествени инвенции. Със сигурност по-важно и изпреварващо аналитичния прочит е да се проследят източниците и връзките, в които попада това отношение. Ето така стигнах до тези в известен смисъл психографски, социокултурни и биографични щрихи, свързани със светогледните и художествени криволици на поетите на 80-те.

Неведнъж в изказвания (интервюта, литературни анкети, публични представяния) и в критически текстове (каквито впрочем мнозина от тях са писали и като авторефлексивни наблюдения) тези поети подчертават духа на несъгласие, на отрицание, който ги свързва. Те имат участта да съзряват като личности и творци във времето на т. нар. развит социализъм – когато социалното устройство с всичките си каверни наподобява вкаменено тресавище, социалният ред изглежда непоклатимо вечен, социалният климат носи дъх на мухъл, а личното и поколенческо бъдеще дори не е далечен мираж. Едвин Сугарев пише на не едно място, че онова, което свързва тези поети в поколение, е епатажът – и той е единствената приемлива форма и на поетическо, и на житейско поведение. Несъгласието, прераснало в предизвикателство, породило провокацията като доминиращ поведенчески жест, е на крачка от бунта, но в началото на 80-те бунтът като социално недоволство изглежда безцелен и обречен. От своя страна „застоялите времена“ са удобно време за саморазвитие, културно самообразование и личностно самопознание. А и това занимание комай е единственото, което има личностен смисъл. До голяма степен е останало в минало-

¹ Дойнов, Пл. Двете поколения в поезията на 80-те години и Георги Рупчев. – В: Дойнов, Пл. *Поколение и поезия. 1944–1989*. София: Кралица Маб; Деп. Нова българистика на НБУ, 2018, с. 242–253.

то времето на забранените книги от западни автори, на забранената музика, на идеологически праведното съветско кино. Превеждат се и се издават поетически, белетристични и философски произведения, представящи модерните тенденции в западната и световната литература и мисъл, свободно се слуша модерна музика, достигаща по легални и полулегални канали до младите хора, появяват се годишните филмови панорами, представящи новото световно кино. Още през 70-те години изд. „Народна култура“ започва да издава сборници с творби на модерни френски поети (от символистите до сюрреалистите), на американска поезия на XX век, италиански, испански и латиноамерикански поети (през 80-те години), книги на автори от бийтпоколението... Контракултурата на хипипоколението вече е излязла от крайната идеологическа стигма и има своите светогледни и поведенчески отражения в средите на младите поети. Все повече в културно обръщение, особено след началото на съветската перестройка, попадат произведения на руските дисиденти в литературата и киното. Заедно с това в културното пространство на социалистическия свят още през 70-те години навлиза магическият реализъм на Латинска Америка и философията и поезията на Далечния изток.

Независимо дали са издали първите си книги, или ръкописите им отлежават с години в издателствата, поетите на 80-те търсят своето място под литературното небе, като заменят безперспективността на реалното живеене с онзи простор и свобода, които им дават книгите и идеите на свободните хора от свободния свят. Още една свързваща ги отлика от творците на предишните десетилетия: те до един са добре образовани. Завършили са престижни гимназии, някои езикови, владеят чужди езици, повечето имат хуманитарно университетско образование, част от тях започват академична кариера. Макар да не са пътували по света, имат досег с културата на света от XX век. Връстници са на Унгарската революция от 1956-а и са пропуснали Пражката пролет, но културната история на свободния свят и книгите им дават модели на техния бунт, обвързани преди всичко с книгите и социалните и културни жестове на бийтпоколенето (поезията на Алън Гинсбърг, прозата на Джак Керуак, Уилям Бъроуз) и с хипикултурата – два емблематични социокултурни модела на несъгласие с втвърдените обществени норми, морал и статукво. Тъкмо в тях поетическото поколение на 80-те намира отговор на своите социални и морални дилеми, от тях възприема идеите за отказ от материалното, влечението към

източните философско-религиозни системи и мистиката², отхвърлянето на обществени норми, експериментирането с алкохол, сексуална разкрепостеност, понякога с дрога, пътуването на автостоп, летуването под открито небе на забранени и диви места, защитата на природата, която става алтернатива на обществената реалност. Появяват се и нови практики на писане и творческо общуване – четене на глас, писане в група, събиране в частни пространства и разговори, дълги нощни разговори за литература, философия, музика, изобразително изкуство с единствената перспектива така да избягат от капаните на външната реалност, да избегнат опасността от затъване в тресавището на социалните регламенти и баналното живеене.

Духът на несъгласието и социалната провокация прониква естествено във възгледите на младите поети за творенето и ролята на творческата личност. „Коминочистачи сме/ последни рицари на този благороден и отмиращ занаят / път през саждите прекарваме за огъня“, четем в стихотворението „Поетическият занаят“ от 1988 на Едвин Сугарев. В края на 80-те, когато вятърът на промяната нахлува и у нас, се появяват и нови възможности за израз на несъгласието им – неформалните сдружения и техните първи акции (свързани впрочем с екологични каузи), отворените писма, декларации и подписки, самиздатът, пърформънсът, първите митинги. Но в началото на десетилетието и на границата му с предишното добиването на енергия за несъгласие минава през четенето, а епатажът в живеенето и писането е наистина единствената адекватна форма на противопоставяне.

Как се ситиуира в този поведенчески и творчески модел отношението към природата, та немалка част от книгите или отделни произведения на тези поети са обвързани с нейните елементи и състояния? Първата книга на Ани Илков носи заглавието „Любов към природата“, на Едвин Сугарев – „Обратното дърво“ (и двете излизат през 1989 г.); след десет години Ани Илков издава „Зверовите на Август“ (1999), Едвин Сугарев по-нататък през годините издава „Водни кръгове“ (1990), „Гоби“ (1999) и „Стихове от Камен бряг“ (2010); Антон Баев дебютира със „Снежни

² Миглена Николчина споделя: „И неоплатонизмът, и източната философия бяха в центъра на интересите ни в края на 1970-те и през 1980-те, както се вижда и у поети като Владимир Левчев и Едвин Сугарев. Аз изчетох тогава какво ли не, Упанишадите, Бхагавад Гита, Вивекананда; силно ми повлия усилието на Радхакришнан да артикулира диалога между източната и античната западна философия“ (Владиминова, Б. *Литературна анкета – 18 поети от 80-те*. – София: ИЦ Б. Пенев, 2023, с. 93–94).

сигнали“ (1988), Виргиния Захариева – с „Камъкът, който не слуша реката“ (1989), Кирил Мерджански – с „Нощен прилив“ (1990); втората книга на Илко Димитров е онасловена „Обратен водопад“ (1990), Владимир Левчев има книги със заглавията „Раззеленяване на сухото дърво“ (1993) и „Черна книга на застрашените видове“ (2011); емблематични за поезията на може би най-градския поет на поколението, Георги Рупчев, са стихотворенията „Тресащице“ и „Зовът на реките“, а преселилият се отвъд Атлантика Васил Славов издава стихосбирката „Звяр“ (2014). Примерите са от различни години и не са само тези, разбира се.

Но да се върнем на въпроса за пораждането на това отношение – между първото истински градско поколение поети и природата. Както вече посочих, влечението към природата е свързано с търсенето на излаз от обществените ограничения. Природата за тези поети е повече пространство на духа и свободата, възможност за връщане към изначалната хармония на човека със света, „смесването на дух и материя“ (както Ани Илков в анкетата „18 поети от 80-те“ казва за своята стихосбирка „Любов към природата“³). Природата е тази, която – ако се позовем на Едвин Сугарев в анкетата на Боряна Владимирова с него – им дава усещането за „огромна присъщност към самото битие“⁴.

В двете позовавания разчитаме жалонни за поетите от това поколение разбирания за природата, артикулирани по различни начини и в други изказвания. Едното отвежда на Изток, към разбирането на източните философско-духовни системи за божествената същност на човека и всичко живо, различно по своята надперсоналност от западното противопоставяне на тяло и душа; божествената същност на всичко в света, която свързва човека, животното и растението, роденото и прероденото. Второто връща на човека онтологичните му основания, неговия надвременен смисъл, придава му дълбочина като поетически персонаж и субект. В отказа си да приемат и останат в реалността, в несъгласието и стремежа си да намерят нови убежища за поетичното поетите от това десетилетие успяват посредством литературата и философията да открият едновременно западната свобода на човека и твореца и духовните традиции и разбирания на Изтока, съдържащи се във философските системи на будизма и дзенбудизма, хиндуизма,

³ *Ibid.*, с. 120.

⁴ Владимирова, Б. *Въглени и звезди. Литературна анкета с Едвин Сугарев*. – София: ИЦ Б. Пенев, 2022, с. 62.

даоизма⁵. Трябва да се отбележи, че срещата с Изтока става посредством западната оптика към тези учения. През 80-те за преводи на основните им книги у нас дори не може да се мечтае. Затова пък се превеждат други книги, които съдържат зърно знание за Изтока, макар и адаптирано за западния читател, или представят през западни интерпретативни призми това знание⁶.

И така, в тези две основни посоки са реализирани и образните връзки с природата и природното в творчеството на поколението – независимо дали природата и нейните компоненти са във фокуса на поетическата творба, дали са използвани като символен и метафоричен резервоар, или в по-обемния смисъл, обхващащ цялата Вселена или пък отнасящ се до вродеността, изначалността, която се съдържа в латинския термин *natura*. Разбира се, съобразно конкретните светогледни позиции на поетите и техния художествен натюрел. И съобразно поетическата интенционалност на книгите им, писани все пак в различни години⁷.

Смятам за важно да обърнем внимание на един щрих в изграждането на философско и поетическо отношение към/със природата у поетите на 80-те. Той е пряко свързан с идеята за пътя, пътуването и неговите посоки, линии и топоси, и заедно с това пресича културните и философски нишки, по които се осъществява влиянието на Запада и Изтока. Всъщност пътят и Изтокът не са откритие на най-близките по време бунтари от свободния свят, от които черпят поведенчески и културни модели поетите от поколението. Пътуват любимите им бунтовни поети и техните поетически персонажи и от по-далечното минало, предимно англо- и френскоезични, свързани с историята на

⁵ Познанието за тези духовно-философски учения навлиза у нас през 70-те и 80-те години на XX в., а по-широко разпространение получава тъкмо през преводите на западни автори, вкл. поети и писатели, и особено във времето на постсоциалистическите религиозни трансформации.

⁶ Само като щрих ще посоча, че в края на 80-те години Е. Сугарев, като специалист по история на българския литературен модернизъм, подготвя две книги от замисленото като многотомно критическо издание на съчиненията на Николай Райнов. Привлича го енциклопедичната фигура на писателя, познавач на езотеричната философия, религията и митологията; отношението между изкуство и действителност и между духовното „аз“ и материалния свят в неговото творчество, превръщането на дуализма в продуктивна естетическа и философска категория в него.

⁷ Въпреки примерите от различни книги и различни периоди ще остана при характеристиките на това отношение през самото десетилетие на 80-те и неговите граници назад и напред с граничните десетилетия.

модерната литература – Уолт Уитман, Шарл Бодлер, Артюр Рембо, Томас Стърнз Елиът. В полезрението им влиза най-често Индия (Бодлер пътува дотам, Елиът следва индийска философия и санскрит), Рембо стига до Индонезия. Поетите на 80-те са не просто образовани и много четящи, немалка част от тях превеждат, и то тъкмо текстове на европейски и американски модернисти⁸. Заедно с това през 80-те години у нас навлиза и културата на Далечния изток – с изследвания върху дзен естетиката⁹ и с първия превод от оригинал на японски тристишия¹⁰ с предговор от Крум Ацев, който прави първия български проникновен критически опит за въвеждане в особеностите на далекоизточния светоглед.

Всички тези обстоятелства разкриват пред едва-що или още небютиралите със свои книги поети възможности за търсене на поетическа перспектива, която да ги оттласне от актуалната обществена и културна реалност и да впише художествените им търсения в културата на света – както на Запада, с присъщата ѝ съпротивителна енергия срещу социалното самодоволство и неговите конвенции, така и на Изтока – с една друга чувствителност, която връща човека към така липсващата хармония на мирозданието, насладата от мимолетното и художествената провокация да изразиш неизразимото, и към майсторството на недоизказаното. Втората българска книга с авторски тристишия, макар и неафиширани като хайку, но с безспорно влияние на дзен, е на поет от поколението на 80-те – „Калейдоскоп“ (1990) на Едвин Сугарев. Също той в края на 1988 г. предприема дълго пътуване в Индия и Непал, скитайки с малка група приятели из Хималаите, откъдето се връща с обновена нагласа към света и поезията. Тя има за източник и духовното многообразие на тази част от Азия, и природата на покрива на света. По-точно е да се каже – тяхното органично преплитане. От тук нататък природата в стиховете му (извън хайку,

⁸ Само няколко препратки: Владимир Левчев превежда стихове на Алън Гинзбърг в началото на 80-те („Крила над черната шапка“, 1983), също на Т. С. Елиът (в „Избрани стихове“, 1993); Георги Рупчев превежда Лоурънс Фърлингети („Чакам чудото“, 1987) и Джон Ленън („Поезия, проза, интервюта“, 1986); и Ани Илков превежда Елиът (в „Избрани стихове“, 1993); Миглена Николчина – творби от „бащата“ на бийт поколението Уолт Уитман (в „Избрано“, 1995).

⁹ Цигова, Б. *Дзен-естетиката в японската художествена традиция*. София: НИ, 1988.

¹⁰ *Пълнолуние*. Японски тристишия. Прев. от японски Людмила Холодович, Георги Василев. [С предг. от Крум Ацев]. – София: НК, 1985.

което той продължава да пише през годините) се явява през една източна микрооптика, дължаща се не само на поетически влияния от Запад, но и от личния интелектуален и сетивен досег до този регион на Изтока¹¹.

Не ми се иска да пропусна още един шрих в този процес на светогледно и поетическо интегриране на Изтока през Запада и през идеята за пътя и пътуването (не по-малко „източни“ по дълбоките си конотации) и за свързването с природата и природното. Става дума за въздействието на есетата на шотландския поет Кенет Уайт „Големият бряг“ и „Синият път“, които Николай Кънчев превежда съответно през 1985 и 1988 г. И двете книги попадат във фокуса на търсещото своя идентификация поколение. Ще дам пример от „Синия път“. В епиграф под наслов „Девет надписа по пътя на (въз)раждането и самоизграждането“ са обединени изречения от Монтен, Рембо, Уилям Карлос Уилямс, Делтей, Арто, Батай, Тракл и Хайдегер, допълнени накрая с цитат на Ейхей Доген, японски визионер, мислител, поет и реформатор на японския будизъм от началото на XIII в. Така още преди същинския си текст „Синият път“ чертае през едни други географски траектории (пътуване на Уайт из канадския Север) разширяването на света за твореца, а заедно с това и на познанието за самия себе си, конкистадорство в непознатото на творчеството, отказ от удобството и сигурността на традицията и т.н., ако последваме нишката на пътя все по-надалече. Ще си позволя само този цитат от встъпителните думи на автора: „Може би идеята е да се отиде по-далече от възможното — чак до края на самия себе си, чак до територията, където времето се превръща в пространство, където нещата се появяват в цялата своя голота и където духа безименният вятър. Може би. Синият път е може би просто пътят на възможното“¹². Прочитът на немалка част от стиховете на нашите поети от 80-те може да се осъществи адекватно посредством този ключ,

¹¹ След заминаването си за Монголия и Индия като посланик в края на 90-те години и при по-интензивните си срещи с културата на Изтока той пише няколко нови книги, които задълбочават този светоглед и търсене на адекватна нова образност, по-близка до естеството („Гоби“, „Стихове на Откачалката“, „Хошаб“, „Мрежата на Индра“ и др.). Много от стихосбирките му, писани от началото на XXI в., са наситени с космогонични образи и техните сетивни отражения в духовния свят на човека, стремящ се да се върне към праначалата, да съзре и преживее мирозданието в незримите през обичайната оптика негови елементи и така да възвърне хармоничното си единство с природата („Лингва лингам“, „Сюр“ и др.).

¹² Уайт, К. *Синият път*. – София: Профиздат, 1988, с. 6.

но това е предмет на друга и значително по-дълга и детайлна работа с текстовете¹³.

И за финал ще предложа още една улика в този опит за разбиране. Тя се съдържа във филма на Андрей Тарковски „Жертвоприношение“. Премиерата му е през 1986 г. в Швеция, а в България филмът се излъчи през 1987 г. в рамките на Световната филмова панорама, предшественик на днешния фестивал „Киномания“. Ще припомним два негови момента. Първият – бащата Александър разказва на сина си притчата за монаха, който всеки ден бил изпращан от своя наставник да измине дълъг път, за да полее едно мъртво дърво. Това била единствената му задача и той я изпълнявал послушно и смирено години наред. Един ден дървото разцъфнало... Малкото момче във филма трупа обли камъчета до ствола на дървото като в детска игра. Вторият е на финала на филма. Къщата изгаря в пожара, а момчето полива мъртвото дърво с камъчетата и ляга под него с поглед към клоните му и небето на фона на трептящата в езерото вода. Прилича на японска гравюра по своята простота и чистота на изображението. Освен това разиграва буквално заглавието на есето на Кенет Уайт „*Да си изгориш къщата и да заминеш на Изток*“ от книгата „Големият бряг“. Във водещото послание на филма този финал е свързан с отварянето на пространство за духовен живот в света на съвременния/западния човек. „Исках да покажа, че можем да се свържем отново с живота, като възстановим завета със самите себе си, откривайки духовен извор“, споделя самият Тарковски. Ще посоча още веднъж споменатото заглавие на Вл. Левчев – „Раззеленяване на сухото дърво“, което въпреки библейския контекст, зададен в епиграфа от „Книга на пророк Йезекил“, е от същия смислов ред.

Ето, с помощта на тези репери и в този контекст бих пристъпила към аналитичен прочит на темата за природата в поезията на 80-те.

¹³ За срещата и взаимодействието на източната култура и западната (контра) култура в творчеството на поетите от 80-те, за философската основа и влиянията (домашни и външни) в тяхната поезия, за риториката, езика и поетиката ѝ вж. задълбочените наблюдения на Пламен Антонов: Антонов, Пл. Младата поезия на 80-те между Запада и Изтока. – *NotaBene*, 2016, № 31: <https://notabene-bg.org/read.php?id=361> (посл. проверка 21.02.2025).

БИБЛИОГРАФИЯ

Ангов, Пл. Младата поезия на 80-те между Запада и Изтока [Antov, Pl. Mladata poeziya na 80-te mezhdu Zapada i Iztoka]. – *NotaBene*, 2016, № 31: <https://notabene-bg.org/read.php?id=361>.

Владиминова, Б. *Въглени и звезди. Литературна анкета с Едвин Сугарев* [Vladimirova, B. Vagleni i zvezdi. Literaturna anketa s Edvin Sugarev]. – София: ИЦ Б. Пенев, 2022.

Владиминова, Б. *Литературна анкета – 18 поети от 80-те* [Vladimirova, B. Literaturna anketa – 18 poeti ot 80-te]. – София: ИЦ Б. Пенев, 2023.

Дойнов, Пл. Двете поколения в поезията на 80-те години и Георги Рупчев. – В: Дойнов, Пл. *Поколение и поезия. 1944–1989* [Doynov, Pl. Dvete pokoleniya v poeziyata na 80-te godini i Georgi Rupchev. – V: Doynov, Pl. Pokolenie i poeziya. 1944–1989]. – София: Кралица Маб; Деп. Нова българистика на НБУ, 2018, с. 242–253.

Пълнолуние. Японски тристишия. Прев. от японски Людмила Холодович, Георги Василев. (С предг. от Крум Ацев) [*Palnolunie*. Yaponski tristishiya. Prev. ot yaponski Lyudmila Holodovich, Georgi Vasilev. (S predg. ot Krum Atsev)] София: НК, 1985.

Уайт, К. *Синият път* [White, K. Siniyat pat]. – София: Профиздат, 1988.

Цигова, Б. *Дзен-естетиката в японската художествена традиция* [Tsigova, B. Dzen-estetikata v yaponskata hudozhestvena traditsiya]. – София: НИ, 1988.

Penka Vatova, Assoc. Prof., PhD
Institute for Literature – BAS
e-mail: penka.vatova@gmail.com

ПРИРОДНИТЕ МОТИВИ ВЪВ ВЪЗРОЖДЕНСКИТЕ ПРЕВОДИ НА РОБИНЗОН КРУЗО

Николай Желев

Институт за литература – Българска академия на науките

THE MOTIFFS ABOUT NATURE IN THE FIRST TRANSLATIONS TO BULGARIAN OF ROBINSON CRUSOE DURING THE REVIVAL

Nikolai Zhelev

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Резюме. В епохата на Българското възраждане преводът изпълнява компенсаторна функция в българската литература. Чрез него различни идеи от философията на Западна Европа достигат до любопитните читатели в Османската империя. Романът „Робинзон Крузо“ се радва на огромна популярност, като това културно влияние не пропуска българските земи. Изследването проучва в известните четири превода от Възраждането по какъв начин присъства природата, по какъв начин тя е описана и по какъв начин влияе в развитието на сюжета като пейзаж и като инструмент, каква е нейната роля в развитието на характера на главния герой. Анализира се и по какви естетически критерии се водят преводачите при превеждането на романа.

Ключови думи: превод, мореплаване, коработушение, дидактична литература, духовно извисяване

Abstract. In the age of the Bulgarian revival the translation fulfills a compensatory function in the Bulgarian literature. With it different ideas of the philosophy of Western Europe come to the curious readers in the Ottoman empire. The Novel Robinson Crusoe has a big popularity and this influence also spreads to the Bulgarian lands. The research studies how the nature is presented in the translations, how she influences the development of the narrative as a decor and as a instrument, what is her role in the development of the main character. What aestetical criteria are used by the translators in their translations is also analyzed and how they perceive their readers.

Keywords: Translation, Sailing, Dialog, Didactic Literature, Spiritual Development

Първата част на романа на Даниел Дефо „Робинзон Крузо“ се радва на огромен успех. Произведението се разпространява дотолкова, че из Европа започват да излизат различни преработки и пиратски издания. Влиянието на творбата не пропуска и българската културна среда. Това е едно от най-превежданите произведения за периода на Възраждането, с четири различни превода. Най-ранният е на учителя Райно Попович (1841), който остава в ръкопис, следван от Богоровия (1849). Йоаким Груев издава съкратена детска версия през 1858 г. Последният хронологично издаден превод е на Петко Р. Славейков (1869).

В настоящето изследване се анализира по какъв начин природата присъства в преводите, бидейки неизменна част от сюжета, как тя бива осмисляна, каква е рецепцията на българския читател. За работна хипотеза се приема твърдението на немския изследовател Ханс Роберт Яус, според когото „естетическата импликация се крие в това, че още първото възприемане на едно произведение от читателя включва проверката на естетическата ценност в сравнението с вече четени произведения“¹. Преводът разкрива по какъв начин дадена културна среда усвоява идеите на оригинала. Подобна рецепция свидетелства за литературните вкусове на времето според преводача и неговата „идеална“ публика. Неслучайно Христо Манолакев подчертава, че „когато реши да преведе определен текст, преводачът винаги има предвид точно определени читатели – те винаги са негови съвременници и негови сънародници. Преводачът се съобразява с техните конкретни нужди от такъв текст, но и от моментната им литературна култура и културна компетентност. И съобразно културния статус на този читател решава дали да преведе текста и съответно как да подходи към него“². Това твърдение се подкрепя от писмо на Гаврил Кръстевич до Райно Попович:

Винаги си спомняйте, че пишете за прост и необразован народ с цел да ви разбира (защото иначе е излишен преводът) и се старайте да излагате своите изрази по такъв начин, че да не оставя между тях нещо не-

¹ Яус, Х. Р. Литературната история като провокация към литературознанието. – В: Яус, Х. Р. *Исторически опит и литературна херменевтика*. Състав. А. Ангелов. – София: УИ Св. Кл. Охридски, 1998, с. 47.

² Манолакев, Хр. Наблюдения върху литературната рецепция през Българското възраждане. – В: *Studiorum causa*. Сборник по случай 50-годишнината на Радосвет Коларов. Състав. М. Дачев. – София: УИ Св. Кл. Охридски, 1994, с. 224.

ясно, нито нещо съмнително, и читателят, като чете, да се наслаждава. Това е преводаческото правило, на което ме научихте, което прилагам и с което всички добри преводачи си служат, особено французите³.

Във възрожденската среда преводът е изпълнявал дидактична функция. Този тип литература е един от основните канали, по който българските читатели от XIX век се запознават с новите идеи, идващи от чуждите литератури. Тя е един от основните фактори за изграждането на стереотипа за „културна Европа, която българите трябва да догонят“.

За да подчертаят образователния характер на „Робинзон Крузо“, самите преводачи (с изключение на Иван Богоров) уточняват на корицата за кого е предназначено изданието, като то винаги е насочено към деца. При Райно Попович е „в ползу юношества“, при Йоаким Груев е „съкратена приказка за детца“. Във версията на Славейков на корицата дори е уточнено, че е предназначено „за употребление в училищата“. Произведението се третира от нашите възрожденци повече като някаква форма на учебник, поучителна книга, отколкото като художествена литература. Това много ясно личи при сравняване със заглавията на букварите от епохата на Възраждането. В първото издание на Рибния буквар от 1824 г. Петър Берон посочва, че е „за български-те оучилища“. През същата година излиза „Буквар для поучения юношества“ със спомоществователи Стефан Попович, Добри Бакалоглу, Анастасий Полизов. През 1844 г. Константин Огнянович издава „Буквар или началное учение за децата“.

Анализирайки кориците, е нужно да се обърне внимание на липсата на информация за оригинала, от който е превеждан. В три от четирите превода (изключение е само на Райно Попович) става дума за т. нар. „скрит превод“ (по термина на Хр. Манолакев). Подобна практика, която е често срещана през епохата на Възраждането, нарушава, макар и не напълно, връзката между превода и оригинал. Фигурата на преводача измества тази на писателя. Подобно дистанциране от оригинала създава предпоставка да се предположи, че и самият текст на превода ще има отклонения.

³ Снегаров, И. *Принос към биографията на Райно Попович*. – София: БАН, 1959, с. 143.

Романът „Робинзон Крузо“ е едно от най-ранните произведения, които въвеждат темата за екзотиката в българската литература. Разказите за далечни земи, които през XIX век са все още непознати за българите, имат нелеката задача да въвеждат не просто описания на нови обекти – различни плодове, като кокосовия орех, банана и др., но и различни растения – като дървото палма, какаовото растение и др., и животни като папагала. Афродита Алексиева откроява прояви на побългаряване: „... когато трябва да преведе места, тясно свързани с бита, Райно Попович използва понятия за предмети и дейности, свързани пряко с бита на българина“⁴, но когато става въпрос за собствени имена на географски обекти, „обикновено той ги е транслитерирал в онази форма, в която се срещат в гръцкия превод“⁵. Подобен модел на побългаряване се среща и при Славейков. За преводаческата стратегия на Иван Богоров трудно може да се говори, тъй като не е известно от какъв език превежда – от гръцки, немски или друг.

Творбата е също така между първите произведения, които въвеждат в българската култура морската (маринистична) литература. С този термин Андрей Ташев назовава „литература, в която морето е не просто фон или пейзаж, а участва активно в развитието на действието, влияе върху съдбите на героите и не би могло да се премахне или замени с нещо друго, без това из основи да промени цялото произведение“⁶. Въпреки че мореплавателската тематика не е чужда за българските възрожденци, тя не провокира техния интерес да създадат оригинални творби, като се задоволяват основно с преводи. Вероятна причина за подобна липса на любопитство към мореплаването е отчасти заради отсъствието на подобна култура у масовия българин. На него не му се налага да изкарва прехраната си чрез морето. Въпреки това различни изследователи са открили, че във фолклора са се разпространявали песни за морето, както и че има народни рибарски и моряшки клетви. Макар и да можем да търсим корените на морската тематика в българската литература още през Възраждането, по-силно присъствие

⁴ Алексиева, А. *Преводната проза от гръцки през Възраждането*. – София: Гутенберг, 2019, с. 228.

⁵ *Ibid.*, с. 229.

⁶ Ташев, А. *Въведение в българската морска белетристика от първата половина на XX век*. – София: ИЦ Б. Пенев, 2023, с. 9.

и развитие има тя след Освобождението. Интересно съвпадение е, че един от първите български морски разкази, „Корабокрушение“ (1900) на Иван Тодоров, споделя основния си сюжетен мотив именно с романа на Дефо и задава въпроса дали авторът не е бил вдъхновен от това произведение.

За големия интерес на българските преводачи към „Робинзон Крузо“ може да се открият три причини: античното наследство на диалога, библейски мотиви и фолклорни елементи. Мария Пилева посочва, че „диалогът е добре приета от българската просветна аудитория форма, позната още от средновековната книжнина“⁷. Освен от родната традиция диалогът е познат още чрез гръцката култура. Както изтъква Боян Пенев, „произведенията на Лукиана са били познати на нашите книжовници и учители, които са добили образованието си в гръцки училища; някои от тях дори са въвеждали Лукиановите диалози в българските училища като учебен предмет при изучаването на гръцки език“⁸. Андриана Спасова допълва неговото твърдение: „дидактичност-моралната, реторично-философската и утилитарно-прагматичната линии на представяне на Античността се въплъщават и в първите училищни диалози през Българското възраждане“⁹. Диалози има още в първото издание от 1824 г. на „Буквар с различни поучения...“ на Петър Берон в раздела „Умни ответи“. През XIX век диалогът се проявява като ранна форма на драмата (напр. диалозите на Добри Войников), но е разпространен и в дидактичната литература. Илия Тодоров много точно описва причината за това: „най-съществената жанрова особеност на диалога е целенасочеността на разговора. Авторите на диалози винаги си поставят за цел чрез разговор между две или повече лица да изяснят по най-убедителния начин един или друг въпрос, да докажат определена идея“¹⁰.

Преводът на Райно Попович не се отклонява от диалогичния характер на преработката на Йоахим Кампе. Баша разказва на децата си историята на Робинзон, като, освен да се коментират неговите

⁷ Пилева, М. Мястото на превода на „Младаго Робинзона случаи“ в българската литература. – В: *Год. на СУ „Св. Климент Охридски“*, 2016, т. 101, с. 175.

⁸ Пенев, Б. *История на Новата българска литература. Т. 2.* – София: Български писател, 1977, с. 602.

⁹ Спасова-Топурова, А. *Антични реминисценции във възрожденската книжнина.* – София: ИЦ Б. Пенев, 2020, с. 36.

¹⁰ Тодоров, И. Диалогът като жанр в Българската възрожденска литература – В: *За литературните жанрове през Българското възраждане.* – София: БАН, 1979, с. 228.

постъпки, се въвеждат обяснения и за различни географски обекти, природни явления и др. Интересна подробност е, че семейството винаги се събира в двора на къщата, в градината, т. е. те са сред култивирана природа, винаги по едно и също време, като всяка глава се разказва една вечер. Моделът на повествуване плътно и вероятно неумишлено следва модела на разказване на „Декамерон“ на Бокачо, където във времеви отрязък от десет дни се разказват по десет истории на ден, като основното място, където се споделят, е в градината на отдалечено имение. Във версията на Йоаким Груев се намира за диалог. В самото заглавие е използван терминът „приказка“, но би било наивно да се мисли, че влаженото значение е като във фолклорния жанр. В речника на Найдено Геров се дава следното определение за „приказка“: „1) приказване, разговор, беседа; реч, разговор, беседа; 2) приказване, разказване нещо, приказ, разказ, разказ“. Определението, използвано в заглавието, от една страна, препраща към устната традиция – да поучи, да обсъди, да беседва, но от друга – диалогичността отсъства, като тя е заменена с монолог, т. е. да се разкаже история. В самия текст в началото се прави податка, че има фигура на разказвач, подобна на бащата при Попович – „най-младият се наричал Робинзон Крузо – неговата история е много чудна. Послушайте да ви я прикажа“¹¹. Иван Богоров залага на третоличната форма на повествование, като много от разяснителните бележки за далечни градове и природни явления отсъстват. Славейковият превод използва първо лице и допълнително засилва документалния характер, като добавя откъси от дневника на корабкрушенеца. Тази версия има повече „автобиографичен“ характер, стреми се да усили впечатлението, че приключенията наистина са се случили. Той също използва определението „приказка“ в заглавието, като отново се залага на история, от която да се изведе поука.

Когато Робинзон напуска родния си град (Хамбург – при Попович и Груев, Ексетер – при Богоров), два дни времето е хубаво, но на третия настъпва буря, която ужасява моряците и самия главен герой. В първата среща с природна стихия ясно личи библейската символика с числото три. Случката прави паралел и с историята на пророка Йона. Подобно на главния герой на романа той престъпва волята на Бог, като отказва да проповядва покаяние на жителите на град Ниневия, решава

¹¹ Груев, Й. *Робинзон. Скратена приказка за деца*. – Белград: Правителствена книгопечатница, 1858, с. 1.

да се качи на кораб в друга посока и е застигнат от буря. С цел да се успокои бурята (и Божият гняв) пророкът е хвърлен в морето. Робинзон по време на природната стихия прекарва морска болест и е занесен в лодка на друг кораб. Това му спасява живота, защото плавателният съд, от който е изведен, потъва. Признанието, че са се възпротивили на Божията воля, е друга сюжетна връзка, която се среща и в двата текста. Йона е хвърлен в морските дълбини, след като е разкрил своето прегрешение. Като споделя, че е тръгнал без позволение на баща си, капитанът, с когото разговаря Робинзон, го смъмря, но това не отклонява главния герой от намерението му да продължи да пътува.

В превода на Петко Славейков е представена различна версия. Главният герой е родом от Йорк. Преди съдбоносното пътуване той предприема други две пътешествия. По време на първото, когато напуска родното си място, е споletян от буря, която според него е силна и страшна и го принуждава да се разкае за стореното, не се споменава дали се случва на третия ден. С отминаването на стихията Робинзон повтаря греха си и заминава с нов кораб, но наказанието също градира – той е заловен и служи като роб в продължение на две години. Третото пътуване налага най-строгото възмездие – корабокрушението на острова. Отлъчването от цивилизацията, макар и доброволно, е мотив, развиван от възрожденските писатели. В първата българска повест – „Нещастна фамилия“ на Васил Друмев, Петър и Влади са принудени да се крият в „самодивско жилище“, далеч от всякакви хора, за да не може лидерът на еничарите Джамал бей да ги убие. В „Злочеста Кръстинка“ Илия Блъсков развива мотива за неразумно изоставилия семейството си баща. Той иска да вкуси от високата култура, заради което напуска родното място. В края на творбата се връща, но близките му са загинали и за да се кае за греховете си, заминава в Рилския манастир.

Основен сюжетен възел в произведението е разбиването на кораба. Николай Аретов посочва, че „сюжетният мотив за корабокрушение и попадане на непознат и екзотичен остров е много древен, може да се открие в източния фолклор и приключенията на Синбад моряка от „Хиляда и една нощ“¹². Мотивът се открива и в „Одисея“ на Омир, където главният герой е прокълнат от божеството на моретата Посейдон и попада на различни острови с опасни чудовища.

¹² Аретов, Н. Рецепцията на „Робинзон Крузо“ в България през Възраждането. – *Сравнит. литературознание*, 1985, № 6, с. 12.

Попадането на самотния остров, където Робинзон трябва да разчита единствено на себе си, не е случайно. Природата и в четирите произведения макар и дива, заплашваща човешкия живот, е проява на Божията воля. Страшните елементи (бури, вълнуващо се море, земетресения и др.) са свързани с нуждата героят да бъде наказан или за да бъде изпитана и подсилена вярата му. Според Лиляна Минкова, „за да си възвърне поне част от загубените блага и удобства, Робинзон извървява пътя на човешката цивилизация. Пребиваването му на острова е сякаш нейна съкратена история“¹³. Главният герой всъщност започва изгнанически си живот почти като диво животно – той спи на дърво, защото го е страх от хищници. Дори след като открива пещерата, не се премества веднага. В превода на Попович Робинзон се плаши от мълнии, като обяснението на бащата е, защото корабокрушенецът е далеч от Бога и в момента не е способен да проумее волята му. Според Мария Пилева „религиозните мотиви в романа спомагат за представяне и развиване на темите за отношенията човек – Бог, чужденец и другия, обществото и класите, правилата и реда“¹⁴. Като порядък трябва да се разбира естествената хармония в природата. Неговото самотно живеене на острова е форма на принудително отшелничество, за да се пречисти душата му. В репертоара на прочетени книги или истории, които е слушал възрожденският читател, са жития на светци отшелници. Особено добър пример е св. Иван Рилски, който има широко разпространен култ. Неговото доброволно отшелничество има за цел именно да го доближи до Бога.

Възвисяването на Робинзон е постепенно, той се учи с читателите. По пътя на своето духовно израстване той трябва да се бори със страховете си, които в повечето случаи се оказват илюзии. Постепенно опознава кокосовия орех, картофа и други култури, започва да отглежда ламии, от които се прехранва, но корабокрушенецът не толкова окултурява пространството, в което живее, а се научава да живее в хармония с него. Улавянето на дивите ламии за месо и за мляко е част от процеса на духовното самоусъвършенстване на корабокрушенеца. В превода на Славейков Робинзон улавя кози. Освен тях компания му прави и папагал, който присъства във всички преводи, а също куче и два котарака, в „Робинзон на острова си“.

¹³ Минкова, Л. Възрожденска дидактика и робинзониади. – *Лит. мисъл*, 1990, № 8, с. 59.

¹⁴ Пилева, М. *Мястото на превода на „Младаго Робинзона случаи“*..., с. 188.

Дрехите на главния герой също са част от неговото духовно пречистване. Първоначалното му облекло, с което попада на острова, постепенно се износва и разкъсва и е принуден по някакъв начин да си направи нови дрехи. При срещата на корабокрушенеца с Параскев/Петко (в превода на Попович е Параскев, докато в останалите три – Петко) бягащият дивак не знае как да реагира, защото се страхува от облечения с кожи Робинзон. В Славейковата версия главният герой анализира своя външен вид, като стига до заключението, че облеклото му би предизвикало страх или смях, ако го видят хора.

Голямо внимание се обръща в превода на Попович на идеята за убийство. В другите преводи то е просто случка, докато в „Младаго Робинсона случаи“ семейството отделя специално внимание на философския въпрос доколко е морално да се отнеме живот. Бащата разказвач защитава тезата, че убийството, макар и смъртен грях като част от десетте Божии заповеди, има изключения: кога човек може да убие – при самозащита и при улов единствено за храна. Актът на самозащита се определя като ситуация, в която нападнатият няма избор. Вменява се задължение на жертвата да опази живота си, дори и ако трябва да умъртви похитителя. В такъв случай отнемането на живот на диви хора според бащата не е неморално, тъй като те са диви, липсата на цивилизованост не им позволява да проумеят не само колко противен е актът да нападнеш някого, но и да го изядеш впоследствие. В разговорите на Робинзон и Петкан ни се открива, че канибалите са такива, защото нямат какво друго да ядат на земята, която обитават, но след като корабокрушенецът го запознава със своите ястия, дивакът сам изтъква, че ако са знаели за вкусната храна, която предлага природата, никога повече не биха яли хора. Дивачеството тогава не е само липса на цивилизованост, но и проява на неумение на разбиране на природната хармония.

Когато Робинзон намира злато, той разсъждава колко безполезно всъщност е то, като по този начин разкрива, че стойността, която се приписва на благородния метал, не е естествена, не е природна, високата му цена е такава, защото хората му я приписват. Подобни размисли неизменно сочат към идеите на френския философ Жан-Жак Русо. Лиляна Минкова посочва, че френският философ при анализирането на оригинала на Дефо в „За Емил, или за възпитанието“ критикува романа за това, че авторът оставя на Крузо някои вещи от цивилизацията, защото „възприема острова като убежище, а не като място на

безрадостно изгнание¹⁵. Подобно мнение споделя и Павлина Шейтанска-Тодорова. Според нея Йоахим Кампе „само използва основния сюжет като матрица за своята творба и успява да внедри възгледите на Жан-Жак Русо“¹⁶. Човешката цивилизация според френския философ се е отделила от природния ред и е покварена. Той призовава за връщане към естествения порядък. Тази идея резонира по особен начин със светогледа на българските възрожденци. По думите на Светла Гюрова „почти до края на XIX в. (до пейзажните и лирични интерпретации на Вазов) нашата литература не познава изображения на природата, напълно отчуждени от живота и бита в нея. Все още много тясно свързана с народния живот, природата се възприема по-скоро като част от него“¹⁷. Природата е висша ценност за френския философ и връщането към нейната хармония е логична крачка. За българските възрожденци тя е повече даденост, тъй като е естествена част от бита им, не съществува конфликт или някаква форма на противопоставяне между българина и природата. Идеята за подобен сблъсък се въвежда с превода на „Робинзон Крузо“, макар и да остава на заден план във възприемането на произведението. Може да се открие и противоположна гледна точка. В разсъжденията дали е правилно да се убива бащата поучава децата, че трябва да са благодарни на цивилизацията, в която живеят, тъй като ситуации, подобни на Робинзоновата са изключително редки.

Четири превода на „Робинзон Крузо“ показват, че любопитството на възрожденския българин е основно към възпитанието и в по-малка степен към опознаването на нови и далечни земи, населени с все още относително непознати за времето си растения и животни. Интересът към чуждите земи остава основно в сферата на географията, отколкото на литературата. През Възраждането се появяват различни текстове, които представят далечни земи и порядките на местните хора, но те не прерастват в пътеписи или приключенски романи. Причина за това може да се търси, от една страна, в условията, в които живее тогавашният българин. Големите морски нации имат достъп до океани, докато българските земи – само до Черно и Бяло море. От друга страна,

¹⁵ Минкова, Л. *Възрожденска дидактика и робинзониади...*, с. 59.

¹⁶ Шейтанска-Тодорова, П. „Преподаване“ на морал в Иван-Богоровата версия на Робинзон Крузо. Гласът на разказвача – *Езиков свят*, 2017, Т. 15, № 2, с. 76.

¹⁷ Гюрова, Св. Природното описание в структурата на Каравеловите разкази и повести. – В: Любен Каравелов. *Сб. по случай 150 г. от рождението му*. – София: БАН, 1990, с. 128.

големите пристанищни градове като Варна и Бургас са били основно заселени с гърци. Не на последно място е фактът, че интересът към литература, чието действие се развива в непознати земи, има слабо разпространение, тъй като през възрожденската епоха основният фокус е върху родното и неговото осмисляне.

Основният мотив – изолирането на грешника (независимо дали по собствена или Божия воля) с цел неговото морално извисяване, намира своите интерпретации в българската литература в творчеството на Друмев и Блъсков и по-широко след Освобождението. От съвременна гледна точка сме свикнали да приемаме, че Робинзон се противопоставя на природата с цел да оцелее, че той я окултурява, докато за възрожденците самата природа е носителка на цивилизация, от която хората трябва да се учат да живеят в хармония с нея, за да следват волята на Бог.

БИБЛИОГРАФИЯ

Алексиева, А. *Преводната проза от гръцки през Възраждането* [Aleksieva, A. *Prevodnata proza ot gratski prez Vazrazhdaneto*]. София: Гутенберг, 2019.

Аретов, Н. Рецепцията на „Робинзон Крузо“ в България през Възраждането [Aretov, N. *Retseptsia na "Robinzon Kruzo" v Balgaria prez Vazhradaneto*]. – *Сравнит. литературознание*, 1985, № 6.

Груев, Й. *Робинзон. Скратена приказка за деца* [Gruev, Y. *Robinzon. Skratena prikazka za detsa*]. – Белград: Правителствена книгопечатница, 1858.

Гюрова, Св. Природното описание в структурата на Каравеловите разкази и повести [Gyurova, Sv. *Prirodnoto opisanie v strukturata na Karavelovite razkazi i povesti*]. – В: *Любен Каравелов. Сборник по случай 150 г. от рождението му*. – София: БАН, 1990.

Манолакев, Хр. Наблюдения върху литературната рецепция през Българското възраждане [Manolakev, Hr. *Nabyudenia varhu literaturnata retseptsia prez Balgarskoto vazrazhdane*]. – *Studiorum causa*. Сборник по случай 50-годишнината на Радосвет Коларов. Състав. М. Дачев. София: УИ Св. Кл. Охридски, 1994.

Минкова, Л. Възрожденска дидактика и робинзониади [Minkova, L. *Vazrozhdenska didaktika i robinzoniadi*]. – *Лит. мисъл*, 1990, № 8.

Пенев, Б. *История на Новата българска литература. Т. 2.* [Penev, B. *Istoriya na Novata balgarska literatura. T. 2*]. – София: Бълг. писател, 1977.

Пилева, М. Мястото на превода на „Младаго Робинзона случай“ в българската литература [Pileva, M. Myastoto na prevoda „Mladago Robinzona sluchai“ v balgarskata literatura]. – Год. на СУ „Св. Климент Охридски“, 2016, т. 101.

Снегаров, И. Принос към биографията на Райно Попович [Snegarov, I. Prinos kam biografiata na Rayno Popovich]. – София: БАН, 1959.

Спасова-Топурова, А. Антични реминисценции във възрожденската книжнина [Spasova-Topurova, A. Antichni reministsentsii vav vazrozhdenskata knizhnina]. – София: ИЦ Б. Пенев, 2020.

Ташев, А. Въведение в българската морска белетристика от първата половина на XX век [Tashev, A. Vavedenie v balgarskata morskа beletristika ot parvata polovina na XX vek]. – София: ИЦ Б. Пенев, 2023.

Тодоров, И. Диалогът като жанр в Българската възрожденска литература – В: *За литературните жанрове през Българското възраждане* [Todorov, I. Dialogat kao zhanr v Balgarskata vazrozhdenska literatura – V: *Za literaturnite zhanrove prez Balgarskoto vazrazhdane*]. – София: БАН, 1979.

Шейтанска-Тодорова, П. „Преподаване“ на морал в Иван-Богоровата версия на Робинзон Крузо. Гласът на разказвача [Sheytanska-Todorova, P. „Prepodavane“ na moral v Ivan-Bogorovata versia na Robinzon Kruzo. Glasat na razkazvacha]. – *Езиков свят*, 2017, Т. 15, № 2.

Яус, Х. Р. Литературната история като провокация към литературознанието. – В: Яус, Х. Р. *Исторически опит и литературна херменевтика*. Състав. А. Ангелов [Jauss, H. R. Literaturnata istoriya kao provokatsia kam literaturoznaniето. – V: Jauss, H. R. *Istoricheski opit i literaturna hermenevtika*. Sastav. A. Angelov]. – София, УИ Св. Кл. Охридски, 1998.

Nikolay Andreev Zhelev, PhD, Assist. Prof.
Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences
e-mail: Nikolay650@abv.bg

ГЕОГРАФИЯ



**ВЪОБРАЗЯВАНЕТО НА ОКЕАНА ВЪВ
„ВИДЕНИЕ НА МОРЕТО“ НА ПЪРСИ Б. ШЕЛИ.
КОСМОС, БЕЗДНА, ФРАКТАЛИ**

Божана Филипова

Институт за литература – Българска академия на науките

**IMAGINING THE OCEAN IN P. B. SHELLEY'S
“A VISION OF THE SEA”: COSMOS, ABYSS, FRACTALS**

Bozhana Filipova

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Резюме. Задачата на този текст е да анализира сублимната поетична репрезентация на един от най-обикнатите природни обекти – морето / океанът – през естетическата категория „възвишено“ в поемата „Видение на морето“ на П. Б. Шели. Тук дивото не се мисли само като атрибут на живата природа, дали при зверовете или у човека, а се проектира върху титаничния образ на митологичния океан. Границата на „диво“ и „културно“ / „цивилизовано“ се измества. Територията на дивото се разширява, за да обхване мъртвата природа, да я анимализира и/ли да проектира върху нея една колосална субектност. Океанът на Шели снима в синтетичен образ нощния мрак (на небето) и идеята за безкрайност / бездънност, която поне в творчески и философски план трансгресира в безкрая на въображението и желанието. Морето на Шели е самото то цял космос, защото поглъща в себе си и звездния огън, и вулканичните разливи на втечената маса метал, и прегръдката на долините и полите на планините. Водните бездни, които крият пещери и разтварящи се празноти, тътнат с гласовете на зверове и чудовища. Колкото мрачен и ужасяващ да е Шелиевият океан, той остава образ на свършената красота и грация на природата, в която едновременно се оглеждат свършенството на божественото творчество изобщо и поглъщащият мрак на хаоса.

Ключови думи: романтизъм, океан, възвишено, диво, красиво

Abstract. The task of this text is to present an analysis of the sublime poetic representation of one of the most loved natural phenomena – the ocean / the sea – in P.B. Shelley's poem “A Vision of the Sea”. Here, the wilderness is not an attribute to

the living nature, either through beasts or the human himself, but is projected onto the titanic image of the mythic ocean. The line of distinction between "wild" and "cultured" / "civilized" is displaced. The territory of the wild nature expands, in order to encompass the non-living nature, in order to animalize it, and/or to project onto it a colossal subjectivity. Shelley's ocean synthesizes in itself the nocturnal darkness (of the sky) and the idea of infinity / unfathomable scales, which transfer to the endlessness of imagination and desire. Shelley's sea is a cosmos itself, as it envelops the fire of stars, the volcanic like spills of liquidised iron masses, the hug of valleys and the skirts of mountains. The watery abyss, holding caves and caverns, echo with the voices of beasts and monsters. However dark and horrific is Shelley's vision of the sea, it remains an image of the immense beauty and grace of nature, which mirrors simultaneously the endlessness of divine creation and the devouring darkness of chaos.

Keywords: Romanticism, Ocean, Sublime, Wild(erness), Beautiful

Дивото – неконтролируемостта, некултивираният, необитаемостта, неопитимостта, дори бруталността – разцепва по особен начин образа на понятието за природа, тъй като не съвпада точно с делението жива – нежива природа. Обичайно дивото е атрибут, който се употребява за животинското царство, но чрез персонификация може да се проектира от една страна към човешкия свят, както го правят мнозина писатели от епохата на реализма, например Балзак и Зола; но може да се отнесе и към неживата природа, където дивотата придобива колосална мощ. Див и дивен може да бъде титаничният океан, мощният вулкан, облакът... Дали дивата природа е около нас, нашият друг, или дивотата е проекция, образ на нас самите, който полагаме пред себе си, за да се захвърлим обратно в нея, тя в някакъв смисъл е фикция, която противопоставяме на културното, на цивилизованото, на организираността и рационализацията. Една другост, която носи хаос, заплашителна и примамлива, но неовладяема територия. Вероятно понякога тя изненадва човека отвътре като негов собствен двойник. Така, в познатия бином на култура и природа, има една убеглива и неясна територия, която може да се транспонира в човешкото, но самата ѝ неяснота е много по-стимулираща, когато става дума собствено за природата.

Един от най-обикнатите природни обекти още от най-древни времена е този на океана. В епохата на романтизма настъпва една сериозна промяна в мисленето за природата изобщо. Тя е следствие от изследователския устрем на Просвещението, който преминава постепенно в овладяване на дивите пространства, в развитието на капитализма.

Романтизмът се опитва да възвърне образа на природата към безмерността, която не подлежи на човешка експлоатация, независимо дали става дума за океана и морето (които впрочем по-често са еквивалентни образи), за дълбоките пещери и мрачните планини. Ако през XIX век океаните стават важни пространства за търговски пътища, миграции и колонизации, но и на пирати и войни, поетите-романтици се опиват да преоткрият в природата дълбоките извори на поезията, да развият сетивността за водната стихия през обогатяването на поетическия език.

Океанът е един от образите, които владеят човешкото въображение от най-древни времена. Вероятно това го прави и един от най-трудните обекти на поетическо представяне, особено в онези епохи, които поставят пред себе си изискването на иновацията и откритието. Още Омир описва широкия гръб на винобагровото море, както и дивите отмъщения на Посейдон срещу Одисей. При Овидий в неговите „Жалби“ той разгръща цялата си деструктивна мощ, заплашвайки да погълне в дълбините си кораба на поета, изпратен в изгнание. Това е вероятно и една от най-близките до романтичeskото възвишено антични репрезентации на морето. За попадналия във водния капан пътешественик, който няма сигурна земя и е лишен от фундамента на човешката екзистенция – сушата, твърдата земя, океанът трансформира удоволствието от безкрайната красотата в ужас. Величината му, която се разгръща до безкрайния хоризонт при спокойно време, при буря се изпарява, както самият хоризонт изчезва. Хоризонталата на морския безкрай се превръща почти мигновено във вертикални водни масиви и отваря заплашителни бездни. Безкраят се трансформира в бездънност, но вместо това да институира преграда за фантазията, някакъв вид естетическо табу, самата вертикална безкрайност свързва небе и море, като стимулира допълнително духа. XVIII век бележи особена, повратна точка в историята на мисленето на океана и морето. С техническия прогрес пропорционално нараства и човешката власт върху природния океан. Постепенно научните описания и проникването на инструментите на разума и машините, а по-нататък и експлоатацията на ресурсите банализира и разомагьосва образа, създаден от изкуството и литературата. Вероятно не би било преувеличено твърдението, че епохата на романтизма успява за последно да удържи представата за океана на безкраен, безмерен, тотален, възвишен и абсолютно красив обект. Съответно пред творците от периода стои и нелеката задача да

изграждат нов поетически език, чрез който да върнат назад към дивата красота, към фасциниращата възвишеност на образа. Особеното тук е, че романтическите обсеии с образа на океана не могат да бъдат лесно дефинирани исторически и да се посочат такива особености на техните трактовки, които да не се срещат никъде другаде. Като че ли романтизацията на образа доминира въображението на миналото, и дори на бъдещето. Модернизмът ще се опита по-нататък да преобърне тази романтическа идеализация, като се опита да мине между Сцила и Харибда, между красивото и възвишеното. За разлика от много други природни обекти, които са превърнати в ретроутопични клишета, океанът се оказва винаги образ на безграничността и красотата (на синия цвят). Дълбините му крият безкрайни мистерии, дори когато водната маса е представена в рационални модели, дори когато е прободен от хиляди сонди. Неговата безкрайност зависи не от това дали е познат и обходен от кораби, а извира от постоянната променливост на тялото на неговите води, течения и въртопи.

Предромантизмът сгъстява мрачните краски в зарисоквата на океана. Бърк¹ сякаш не вижда океана спокоен, блестящ под лъчите на слънцето или на лунна светлина, подобен по цвят на небето в безкрайната широта, великолепен с разнообразието си. Сякаш той не може да бъде блестящо огледало на погледа на поета, а е непременно бездна, която поглъща в смъртоносния си мрак. Развълнуван от бури и ветрове, мощният океан пречупва хоризонта, в него избликва целият космически хаос, скрит потенциално под повърхността му и ту се издига в планински масиви, ту проваля в невиждани бездни. Дори когато е спокоен, той е една ужасяваща нестабилност, която бързо отнема всяка сигурност, която може да унищожи, да преобърне всяко дръзко приключение или мирно пътуване.

Една ширнала се огромна равнина със сигурност прави не по-малко впечатление – нейният изглед може да е така просторен, както и един изглед на океана, – но нима тя може да изпълни ума с нещо толкова

¹ „Една ширнала се огромна равнина със сигурност прави не малко впечатление – нейният изглед може да е така просторен, както един изглед на океана, – но нима тя може да изпълни ума с нещо толкова величествено като самият океан? Това се дължи на няколко причини, но най-вече на тази, че океанът внушава немалък ужас“: Бърк. *Е. Философско изследване на произхода на нашите идеи за възвишеното и красивото*. Прев. В. Доткова, Е. Стоянов. Ред. О. Ковачев. – София: Кралица Маб, 2001, с. 114.

величествено, като самия океан? Това се дължи на няколко причини, но най-вече на тази, че океанът внушава немалък ужас².

Същата потенция наблюдаваме и при Кант³, който след Бърк подхваща идеята за безпределната мощ, за суровата сила на океана и след когото романтиците развиват до степен да клишират този образ. За Кант, както и за романтическото поколение, океанът е образ на революцията, на хаоса, на поетическата безкрайна потенция.

Още във философските съчинения, образът се натоварва с политически импликации, по-конкретно, свързва се с идеята за революция – философска, научна, естетическа, политическа. Дали обаче революцията, която океанът може да репрезентира, всъщност влече след себе си или разкрива революционна употреба на образа, тотална иновация в романтическия поетически език? Как и дали е възможно едно радикално ново начало в историческата динамика на употребата на образа? Доксата твърди, че до този момент океанът единствено будел страх и ужас. Морският туризъм е непознат. Преди изобретяването на парната машина и парахода, пътуванията са предимно с платноходи и движението (или капана на морското безвремие) се определя от случайните приумици и капризи на ветровете. Така е с Агамемнон, който не може да тръгне на война заради безветрие. Такава е и съдбата на Стария моряк от едноименната поема на С. Т. Колридж. Можем да забележим обаче и обратната тенденция – сякаш морето в различните епохи винаги е безмерното, което предизвиква въображението отвъд края на света. Сякаш наред с красотата и омаята на синия цвят, пред които се дивят поетите от различни епохи, присъства и мрачната страна, през която Бърк и Кант ще дефинират възвишеното. Дали в платната на дат-

² *Ibid.*

³ „Дръзки, надвиснали, сякаш застрашаващи скали, трупаци се на небето гръмотевични облаци, движещи се бавно със светкавици и трясък, вулкани в цялата си разрушителна сила, урагани с оставащите след себе си опустошения, безкрайният яростен океан, висок водопад на голяма река и т. н. правят от способността ни да се съпротивляваме нещо съвършено нищожно в сравнение с тяхната сила. Но тяхната гледка става толкова по-привлекателна, колкото е по-страшна, стига само да се намираме в безопасност; и ние охотно наричаме тези предмети възвишени, защото издигат душевната сила над нейната обикновена мярка и правят да откриваме в себе си една способност да се съпротивляваме от съвсем друг вид, която ни дава смелост да можем да се мерим с привидното всемогъщество на природата“: Кант, И. *Критика на способността за съждение*. Прев. Ц. Торбов. – София: Изд. на БАН, 1993, с. 145.

ските майстори, сред които морските пейзажи добиват изключителна популярност, непременно липсва зародишът на това, което Кант нарича „негативно удоволствие“?

Ще вземем за пример една картина на Вилем Ван дер Велде Млади, която се обръща към дивата природа на океана. Тя не представя пристанище в слънчева светлина, със спокойната лазурна водна повърхност и пъстри хора, събрали се да посрещнат корабите – сюжет, също обикнат от художника. Тук, на фона на силно вълнение, художникът е изобразил кораб в битка за оцеляване. Виждаме побеснелите води, високо издигащите се морски вълни, които наклонят силно плавателния съд. Острият ъгъл, под който е тласнат той, създава усещането за опасност; сякаш, по Лесинг, това е плодоносният миг, точно моментът преди корабът да се обърне или пък да се изплъзне по силата на случайността от поредната опасност, в която всеки миг е предсмъртен. Художникът нарушава закона за вертикалите и хоризонталите на класическото (и религиозното християнско) изкуство – закон, чрез който се създава едновременно усещане за спокойствие, ред и трансценденция. Вълните се движат в различни посоки на немалко разстояние една от друга и плавните преходни линии – линии на изменението, които са характерни за изобразяването на водната материя, но и на красивото според Бърк – са станали остри, начупени, приличащи повече на зъбери. Силните контрасти на светлата пяна и тъмните дълбини подсилва усещането за драма, за хаос, внушава предстоящото всеки миг корабокрушение, което ще превърне плавателния съд – едно бъдещо възхита и надежда човешко изобретение, символ на духа – в руини, във фрагменти, подобни на малките фрактални пръски морска пяна. В дълбочината на хоризонта, поради необходимостта от перспектива, вълните са представени с по-светли и по-меки тонове, но все пак остава ясната разграничителна линия между морето и небето, преди да се направи преходът към меката светлина на атмосферата, на слънцето, което прозира под дебелия облачна мъгла.

В поемата „Видение на морето“ П. Б. Шели⁴ представя образ, много подобен на този от платното на Ван дер Велде. Творбата е датирана от Мери Шели към април 1820 (въпреки че е несигурно дали датировката е вярна) и е публикувана за първи път през същата година в „Освобо-

⁴ Shelley, P. B. *Shelley's Poetical Works in Four Volumes*. Volume II, H.B. Forman (ed.) – London: Reaves and Turner, 1876, pp. 281 – 286.

деният Прометей и други стихоторения“. На база на писма и бележки се твърди, че е възможно поетът да е започнал работа по-нея по-рано, през лятото на 1819. Написана след смъртта на сина му Уилям, тя носи следите на личната трагедия⁵.

Поезията като вербално изкуство позволява на Шели да развие цялостен сюжет около изображението на кораба, попаднал в клопката на морската буря. Началото на поемата представя полуразрушения плавателен съд, с раздрани платна, очернен, с разпръснати около него отломки. Той вече не е образ на човешкия опит за овладяване на безкрайната морска шир, а е само една сянка, като безволен мрачен скелет, около който се разгръща дивна възвишена картина на разбунтуваната мъртва природа. Особеното в картината на Шели е това, че до края атрибутите „живо“ – „неживо“ ще разменят реципрочно местата си и така, морската буря ще се окаже изведнъж по-жива от самия живот на зверовете и на хората. Нощната картина представя апокалиптична красота. Връхлитащият дъжд замъглява пространството, мълнии раздират и небето, и морето, пропадайки до дъното на неговия необят. Светкавиците единствено осветяват мрачните стълбове вода. Въздействащата хипербола „As if ocean has sunk from beneath them“ („сякаш океанът е потънал под тях“) разкрива резките пропадания на кораба в безтегловност, като отваряне на двойна бездна, като зейнал гигантски вакуум.

Проектира се пълна трансформация на пространствените координати – сякаш хоризонталата се изправя катастрофално и се превръща във вертикала. Това, което е било остър ъгъл в платното на Ван дер Велде, в поезията е представено като тотална фантастична вертикализация на пространството. Визуалната представа е допълнена звуково от ужасяващия за човека грохот на земетресението, което преминава в пълна (мъртва) тишина, като гробно пространство, огласявано единствено от ехото на вятъра.

В тази репрезентация, където естествено доминиращи са водата и въздухът, както и фигурите на бурята и водовъртежа, на мъглата и облака, на фрагментите на пръските и на кораба в крушение, Шели намесва и останалите стихии и митологични начала – земя и огън. Земята присъства през сравненията на водните маси с полите на планините, чийто върхове, имплицира се, са толкова високо, че остават

⁵ A Vision of the Sea – *Encyclopedia of British Romanticism* <https://www.newsandtimes.com/ebv/pbs/pbs-poetry/puwop/a-vision-of-the-sea/> (последна проверка: 06.05.2025)

невидими за погледа, през грохота на земетресението, което, подобно на заплашителните водни бездни, разтваря недрата на земята. Проблясващата красота на светлината на адския огън създава една феерия на безкрайността, свързвайки за твори път водните маси и небето: през образи като „звезден хаос“, като „like a rout / of death-flames“ („погром на смъртни пламъци“), „wirlpools of fire-flowing iron“ („водовъртежи от огнетечно желязо“), през мълнията, която пробива тялото на морето до дъното. Сякаш космическата красота на сътворението и заплахата от смъртта са напълно тъждествени и това придава на мрачния възвишен образ една митологична, космопораждаща сила. Едновременно с това, предсмъртната картина е сякаш смекчена, придаден ѝ е странен уют чрез асоциациите със земни пространства, в които човекът може да обитава, с което поетическото съзнание едновременно се проваля (защото отказва да възприеме в неговата сурова истинност ужаса) и се спасява, търсейки неотменно своя бряг.

Поетическият език на Шели в неговото „Видение“ намесва парадоксално в ужаса красивото. От самото начало раздраните платна на кораба са нежно сравнени с панделки; такъв е и образът на шлейфа на бурята, който се влачи ниско; стените от водно було; хилядите замъглени огледала на морските пръски, фрагменти, фрактали. Собствено възвишеното и ужасяващото следователно не е достатъчно за поета в този случай и той развива естетическата категория, като се опитва да прероди нейния потенциал чрез едно връщане към красотата, но и към космогонията, към архе-то на въображението, като съчетава природните начала.

Индиректно възвишената природа – колкото дива, толкова и красива – е „отразена“ върху лицето на една жена и нейното дете, което тя държи. По този начин Шели постига и едно индиректно описание на океанът през афектите, които той поражда. Забележително е, че поетът се фокусира върху най-нежната и уязвима част от човечеството: двойката на жена и дете. Майката е „светла“, fair. Тази особена, сякаш лунна светлина, която отразява разгарящата се около кораба светлинната феерия, репликира луната в мрака, но също толкова тя може да се приема и като небесна, ангелска. Самата светлина на лицето е колкото красива, толкова и ужасяваща, защото тя отразява и афекта на ужаса при фронталната среща със смъртта, смъртната белота. В контраст с нейната миниатюрна крайност и крехкост изпъква моралната сила на майката – спокойствието, с което посреща съдбата, което, сякаш по

Шилер, е единственото, с което тя може да противостои на суровата мощ на стихията. Природата и майката са тук два контрапунктни образа: природата не е любящата майка, лоното, а тоталната противоположност на грижата, на нежността, на силата, която дава живот. Дивата природа, побеснялото море, сякаш носи смъртта, но с това и парадоксално разкрива колосална сила и енергия, която също във въображението на човека се възприема като животворяща.

В този момент, в който читателят очаква смъртта на майката и детето, поемата предлага една втора степен на дивотата и жестокостта. Представени са два тигъра, които също са на кораба, но които при разрушаването му попадат във водата и влизат в схватка с морски змии – образ, който се приема като реминисценция на чудовищата от „Балада за Стария моряк“ на С. Т. Колридж. Тук Шели намесва и едно неочаквано, а може би закономерно (с оглед на техническите открития) сравнение на тигъра с „ужасна машина“, зад което прозира нескрита фасцинация от силата на човешкото въображение и загатва само за връзката между животното и машината. Ако до този момент сме мислили океана като възвишена сила, безмерна, безгранична и неовладяема, оказва се, че в нейния космически водовъртеж се образува втори – вече на живи диви същества, които концентрират енергията ѝ и се изправят в смъртоносна битка едно срещу друго, или, на дивата природа, изправила се срещу самата себе си, като самоунищожаваш се хаос. Твърдите кости срещат гъвкавите хлъзгави тела, за да образуват те в жестокостта си една втора схватка. Огромността на двете тела на зверовете – единият земен, другият морски, фонтаните от гореща кръв, които избликуват изпод зъбите на тигъра – сякаш представят наново театъра на възвишеното, но този път като сблъсък на тела. Ангажионисти в това анархично противоборство на дивото, животните се ожесточават сякаш отвъд глада, отвъд всяко понятие за природна закономерност, в този случай ексцедирайки естествения стремеж към оцеляване. Силата и яростта им се разгръща безмерно като самия океан, като фокусирано метонимия на тоталната мрачна стихия, която концентрира цялата сила на природно възвишеното.

Накрая, изведнъж, или като съдбовна закономерност, която обаче остава непознаваема, ирационална, с това – в пълен контраст с дивото, и вече дивно – развилнялата се природа се самоорганизира, бурята преминава отново в светла хармонична безбрежност. В самия финал, поемата прекъсна внезапно и в този смисъл, тя остава романтически

фрагмент, който се разпада, фрактален, летлив, като тънката романтическа мъгла на морската пяна.

Във времена на екологични кризи и прогнози за климатичен апокалипсис, за край на природата, в които точните науки са рационализирали природните пространства и са предложили картина на световния океан, достигайки до най-мрачните му дълбини, поезията на романтизма продължава да излъчва неповторима визия за неговата безкрайност и въобразителен потенциал, мощ и величие. Ако днес вече няма природна среда, по думите на философа Бруно Латур⁶, Шели, заедно с много от големите романтически поети, разкрива безкрайната прогресивна поетическата сила на океана като дивота, като безмерност, като хаос, като поглътяща тоталност, като красота, надхвърляща всеки ужас, като космос, като абсолютен.

БИБЛИОГРАФИЯ

Бърк, Е. *Философско изследване на произхода на нашите идеи за възвишеното и красивото*. Прев. В. Доткова, Е. Стоянов. Ред. О. Ковачев [Bark. E. *Filosofsko izsledvane na proizhoda na nashite idei za vazishenoto i krasivoto*. Prev. V. Dotkova, E. Stoyanov. Red. O. Kovachev], – София: Кралица Ма6, 2001.

Кант, И. *Критика на способността за съждение*. Прев. Ц. Торбов [Kant, I. *Kritika na sposobnostta za sazhdenie*. Prev. Ts. Torbov]. – София: Изд. на БАН, 1993.

Encyclopedia of British Romanticism <https://www.newsandtimes.com/ebr/pbs/pbs-poetry/puwop/a-vision-of-the-sea/> (последна проверка: 06.05.2025)

Latour, B. *Politics of Nature. How to Bring the Sciences into Democracy*. Trans. C. Porter. – Cambridge, London, Massachusetts: Harvard University Press, 2004.

Shelley, P. B. *Shelley's Poetical Works in Four Volumes*. Volume II, H.B. Forman (ed.) – London: Reaves and Turner, 1876.

Bozhana Filipova, PhD, Senior assist. Professor
Institute for Literature, Bulgarian Academy of Sciences,
e-mail: bozhanafilipova@gmail.com

⁶ Latour, B. *Politics of Nature. How to Bring the Sciences into Democracy*. Trans. C. Porter. – Cambridge, London, Massachusetts: Harvard University Press, 2004, p. 58.

**„...ЗА ТЪРЖЕСТВЕНИЯ УКОР НА ТВОЕТО
ДИХАНИЕ“. ДИХАНИЕТО НА МОРЕТО В
ЦИКЪЛА „СРЕДИЗЕМНОМОРИЕ“ ОТ ПЪРВАТА
СТИХОСБИРКА НА ЕУДЖЕНИО МОНТАЛЕ „КОСТИ
ОТ СЕПИЯ“. ВЕЧНА РАЗДЯЛА, ВЕЧНО ЗАВРЪЩАНЕ**

Елица Попова

Институт за литература – Българска академия на науките

**“... FOR THE SOLEMN REPROACH OF YOUR BREATH”.
THE BREATH OF THE SEA IN THE POETIC CYCLE
“MEDITERRANEO” FROM EUGENIO MONTALE’S
FIRST COLLECTION OF VERSES CUTTLEFISH BONES.
PERPETUAL SEPARATION, PERPETUAL RETURN**

Elitza Popova

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Резюме. В своята първа стихосбирка, „Кости от сепия“ (*Ossi di seppia*), от 1925 г., италианският поет Еудженио Монтале посвещава на морето самостоятелен цикъл от пет стихотворения със заглавие „Средиземноморие“. Ако морето – образ архетипен, проекция и контрапункт на поетическия Аз – изпълва с неизменно, всепоглъщащо присъствие цялата стихосбирка (предизвестява го самото ѝ заглавие с вградения в него образ на сепията, морско животно), то в деветте стихотворения на посочения цикъл са изведени и синтезирани етапи от личната история на поета с него. Изследването набелязва аспекти от взаимоотношенията между лирическият Аз и необятната морска сила – едновременно близка и далечна, разрушителна и съзидателна, благотелна и назидателна; бащина фигура (а поетът – „остаряло момче“); във всички случаи образ извечен за личната история на Монтале, източник на носталгия и съзнание за непреодолима липса на хармония между Аз и не-Аз, или заобикалящата реалност. Три от стихотворенията от цикъла имат превод на български, дело на преводачите Георги Мицков и Божан Христов, в чийто превод е цитираният в заглавието стих.

Ключови думи: Монтале, поезия, море, поетическа и психологическа идентичност, иманентно и трансцендентно

Abstract. In his first collection of poems, *Ossi di seppia* (Cuttlefish Bones), from 1925, the Italian poet Eugenio Montale dedicated a self-contained cycle of five poems to the sea, entitled "Mediterranean". If the sea – an archetypal image, a projection and counterpoint of the poetic self – permeates the entire collection with an abiding, all-consuming presence (foreshadowed by its very title with the embedded image of the cuttlefish, a sea animal), the nine poems of the cycle, mentioned above, also synthesizes stages of the poet's personal history with it. The paper identifies aspects of the relationship between the lyric self and the vast sea-force – all at once near and far, destructive and creative, beneficent and edifying; a father figure (and the poet – an "aged boy"); in all cases, an image eternal to Montale's personal history, a source of nostalgia and awareness of an overwhelming lack of harmony between self and non-self or surrounding reality. Three of the poems in the cycle have been translated into Bulgarian by the translators Georgi Mitskov and Bozhan Hristov, whose translation includes the verse quoted in the title.

Keywords: Montale, Poetry, Sea, Poetic and Psychological Identity, Immanent and Transcendent

I. Теоретичен контекст

Морето в първата стихосбирка¹ на Еудженио Монтале е главно действащо лице. Присъствието му е зададено още в заглавието, „Кости от сепия“: сепията е морско животно, а сепийните кости, които са като черупки, тънки и продълговати, са елемент – носител на два основополагащи за стихосбирката смисъла.

От една страна, обектът „Кости от сепия“ представлява физически остатък от организъм, който е бил цял, а сега, в сегашното на поетическата образност, е безтегловен фрагмент; тъй че той *ab initio* дефинира, поне до известна степен, изкованата в стихосбирката поетика, която в средите на италианската литературната критика е определяна и като „поетика на фрагмента, на остатъка“. Впрочем първоначалното заглавие на стихосбирката е било *Rottami*, ще рече „остатъци / отломъци“,

¹ Еудженио Монтале (1896–1981) е автор на седем стихосбирки. Първата от тях, „Кости от сепия“ (*Ossi di seppia*), излиза през 1925 г., следвана от „Случаите“ (*Le occasioni*) през 1939 и „Бурята и друго“ (*La Bufera e altro*) от 1956. След поетическо мълчание от близо 20 години – период, през който Монтале се посвещава на прозата, а и работи като журналист кореспондент – през 1971 г. излиза четвъртата му стихосбирка, „Сатура“ (*Satura*), следвана от „Дневник от '71“ и „Дневник от '72“ (*Diario del '71 e Diario del '72*) и „Четиригодишна тетрадка“ (*Quaderno di quattro anni*) от 1977. През 1981 г. посмъртно излиза осма негова стихосбирка със заглавие „Други стихове“ (*Altri versi*).

дори „отпадъци“ като допълнително буквално значение. „Костите от сепия“ са имплицитна, но все пак доловима препратка към двигателната сила на морето, двигателна както за поезията в стихосбирката, така и за пресъздадената в нея лична история на поета. Между едно прелиминарно, въвеждащо стихотворение, чието заглавие е латинският израз *In limine*, или „На прага“, и едно заключително с пожелателен характер, със заглавие *Riviere*, или „Крайбрежия“, са разположени четири отделни серии със стихотворения, от които втората поред е едноименна с общото заглавие, „Кости от сепия“; тъкмо тази серия съдържа основополагащи за поетиката на първата книга от творчеството на Монтале програмни стихотворения, квинтесенция на неговото поетическо послание.

Освен значение на остатък, отломък, отпадък, сепийната кост, от друга страна, е символ на безусловна лекота и несъпротивление: тя плава, носена от движенията на морето, нерядко изхвърляна на брега като органичен отпадък; тя е изпразнено от съдържание цяло и тук това е нейното метафизично измерение. Иманентно и трансцендентно не са отделими в поетическата вселена на Монтале и в по-дълбок, онтологичен смисъл костите от сепия са алюзия за самото съществуване във вселената и за положението на отделния индивид в нея: рано или късно то стига до разлом, до безтегловност, буквално и преносно, рано или късно обекти и субекти се раздробяват под напора на неизменната и неумолима за вселената динамика на съзидание и разрушение. В „Кости от сепия“ морето е природен елемент *par excellence* на вселенската динамика: основен агент на съзидание и на разрушение.

Ще си позволя препратка, която има пряко отношение към казаното дотук.

В „Диалог между Природата и един исландец“ от Джакомо Леопарди (написан през пролетта на 1824 г.) Природата задава на своя събеседник ироничен въпрос: „Да не си си въобразявал, че светът е направен за теб?“. И без да чака отговор, пояснява, че всички нейни действия, от зловердните до благотворните, нямат никакво отношение към хорското щастие или нещастие. „Очевидно не си проумял – казва тя, – че животът във всемира е вечен кръговрат на взаимно обвързани съзидание и разрушение, така че всяко служи на другото и за съхранението на света, който би се разпаднал, ако престане което и да е от тях. Затова би му навредило, ако имаше нещо свободно от страдание

в него“². Страданието е необходимо за вселенското равновесие: това е сред горчивите прозрения, до които стига Леопарди и които завещава със своята философска поезия – поезия-коментар на реалността, каквато е и тази на Монтале³.

От Леопарди Монтале възприема контраста между отрицанието на живота, по-точно на смисъла на живота, и проявлението, от друга страна, на неговата сяпа мощ и устойчивост; философско-литературната мисъл на Леопарди завещава съзнание за нищожността на отделния индивид, но и това за достойнството и цената на доброволното, самодостойно отчуждение от света. И ако при Леопарди отчуждението от света е доброволен избор, то при Монтале, човек и поет на друга епоха, то не е. В едно от своите „Интервюта със себе си“, с подзаглавие „Писателски признания“, Монтале споделя: „По рождение чувствам пълна липса на хармония с реалността, която ме заобикаля и в основата на моето вдъхновение, самата материя на моето вдъхновение е била винаги тя, дисхармонията“⁴. Това чувство за дисхармония е определящо и в отношенията на поетическия субект и морето. То е матрица на творческия заряд, своеобразна магма, от която се (по)раждат конкретни във времето и пространството форми на разбиране и тълкуване на заобикалящата реалност.

На изречените от Природата думи за логиката на устроение на вселената Исландецът отвръща: „Но тъй като всичко разрушавано страда, а разрушаващото не изпитва наслада, а скоро и то на свой ред бива разрушено, то кажи ми това, което никой философ не знае да ми каже: кому се харесва или кого радва този тъй нещастен, съхраняван чрез страданието и смъртта на всички съставлящи го неща живот на всемира?“⁵ На това място диалогът прекъсва, на поставения въпрос Природата не дава отговор.

² Леопарди, Дж. Диалог между природата и един исландец. – В: Дж. Леопарди. *Нравствени съчинения*. Прев. и съст. Вл. Градев. – София: Алтера, 2009, с. 96–97.

³ В своето фундаментално за критиката, посветена на него, „Въображаемо интервю“ от 1946 г. Монтале говори за „дуализма между лирика и коментар, между поезия и подготовка или подтик към поезия (контраст, който с младежко високомерие, едно време бях усетил и у Леопарди), който вирееше с упорито постоянство у мен“. – Montale, E. *Intenzioni (Intervista immaginaria)*. – In: *Sulla poesia*, a cura di I. Campeggiani. – Milano: Monadori, 2023, p. 548 (прев. мой, Е.П.).

⁴ Montale, E. *Confessioni di scrittori (Interviste con se stessi)*. – In: *Sulla poesia...*, p. 551 (прев. м.).

⁵ Леопарди, Дж. *Нравствени съчинения*, с. 97–98.

Може да се каже, че в своята първа поезия Монтале търси отговор и на този въпрос: не от позицията на храбро убеден, че ще го намери или че ще създаде надреална истина посредством виртуозно извисена словесност (както прави например, и успява, Унгарети⁶), нито от позицията на песимист (тук за песимизъм дума не може да става, или ако става, той е по маниера на Леопарди – космически, вселенски песимизъм, не и сведен до чисто човешко измерение), а от позицията на човек и поет, който в непоправимия си скептицизъм все пак живее с вътрешна убеденост в гносеологичната функция на поезията, в способността на поетическата дума да дълбае и да стига до пунктуални, точни истини както за поетическия субект в рамките на поезията, така и за самия човек зад поета – емпиричния субект⁷. На това онтологично, титанично усилие е посветен творческият път на Монтале. Първата му стихосбирка участва по незаменим, основополагащ начин в това усилие и неговата (не)сполучливост се отмерва в диалог с природата, по-специално с морето, което е тясно свързано с жизнената и поетическа биография на човека и поета Монтале. Присъствието на морето тук

⁶ Първият превод на стихове на Е. Монтале на български е от 1936 г. и е дело на флорентинския славист и българист Леоне Пачини (1907–1990). В „Итало-българско списание“ (1930–36), в статия със заглавие „Съвременни италиански поети“, посветена на Еудженио Монтале и неговата първа стихосбирка, Пачини пише: „На малцина поети, автори само на една творба, се е удавало да повлияят върху цяло поколение съвременници. А такъв е случаят с Еудженио Монтале. [...] Изглеждаше като че поезията на Джузепе Унгарети формално най-много да отговаряше на новата чувствителност, но тясно свързана с магичния свят на поета, тя беше още трудна за преодоляване и особено мъчна, за да бъде следвана. Унгарети се освобождаваше от настоящето, за да се потопи цял в едно въображаемо бъдеще, ключа на което само той притежаваше [...]. Монтале, напротив, оставаше във времето, общо на всички, като човек на улицата, загубен, тласкан всред тълпата на съвременниците, които имаха като него същите терзания, същите въпроси за разрешение, бяха погълнати от същите съмнения. Единият – аполонов поет, и следователно, нека наречем дионисовски – вторият. Единият сочеше пътя на бъдещето, без да се занимава с онова, което ставаше около него, другият предпочиташе да навлезе в същността на своето време, между хората на своето време, да сподели мъките и страданията им [...] Не иска да ни напусне: поиска да раздели с нас съдбата на всинца и може би затова го чувстваме по-близък, и, ако искате, затова го обичаме повече“. – Пачини, Л. *Съвременни италиански поети*. – *Итало-българско списание*, г. VI, 1936, № 4–5, с. 206, 210.

⁷ „Един поет се нуждае от истина точна, пунктуална, не генерална. Истина на поета – субект, която да не отменя тази на човека – емпиричен субект. Която да възпява общото между един човек и другите човеци, но да не отрича онова, което го прави единствен и неповторим.“ – Montale, E. *Intenzioni...*, p. 546 (прев. м.).

е най-личен ориентир към дебрите на човешкото съществуване; в „Кости от сепия“ морето е начало и край на екзистенциалното търсене; то е първоизточник, кипез на материята, който в очите на поета е отглас и вестител на спотаената причинност на битието, на вселенската уредба:

Бих искал да се чувствам груб и първичен
като камъчетата, които обръщаш и преобръщаш,
разяждани от солта ти.
[...]
Поисках да търся злото,
което прояжда света, кривината
в оня лост, дето запира
устройството на вселената;
[...]»⁸

2. Поезията на Монтале, и в особена степен тази, поместена в „Кости от сепия“ – доколкото тя е диакритичен знак на цялостното му поетическо присъствие, – е динамичен двойник на жизненото безпокойство, не негово статично описание. Първият преводач на български на Е. Монтале, флорентинският славист и българист Леоне Пачини (1907 – 1990), свидетелства за убеденото желание на поета „да навлезе в същността на своето време, между хората на своето време, да сподели мъките и страданията им“⁹. Със самата си поява на италианската поетическа сцена в началото на 20-те години на XX век Монтале показва отчетливо съзнание за обективната необходимост от такова оформяне на поетическия текст, което в стихотворната си вибрация да представлява деен израз, деиксис на фактите на реалността и жест най-вече на тяхната интерпретация: поетическият текст да бъде сам по себе си акт на интерпретация на реалността, формата му да отразява съдържанието и да спомага активно за неговото изразяване и тълкуване. Това е може би най-важната и забележителна характеристика на дебютната поезия на Монтале, в която фонетика, морфология, синтаксис, лексика, ведно със супрасегменталните нива на построяване на

⁸ „Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale / siccome i ciottoli che tu volvi, / mangiati dalla salsedine; [...] / Volli cercare il male / che tarla il mondo, la piccola stortura / d'una leva che arresta / l'ordegno universale“ („Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale“, стих. 1–3 и 10–13). Прев. м. Всички цитирани стихове на Е. Монтале са от следното издание: Montale, E. *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa. – Milano: Mondadori, 1984.

⁹ Вж. бел. 6.

речта (интонация, ударение, дължина и слабост на сричките в рамките на речевия поток и т. н.) активно съдействат в цялостното изразяване на съдържанието. Основен етичен принос на Монтале към модерната (италианска) поезия е неговото отговорно стихотворство. В подобно величаво етично усилие (усилие с дантевски почин) зададеният в първата стихосбирка архетипен образ на морето има ключова роля: със своята незаменима, неподражаема за поетическата вселена на автора физическа динамика (ту спокойно, ту бурно, ту притихнало, ту гръмогласно...) то е изразител на метафизични измерения и възбудител на размисли върху живота и положението на човека във вселената¹⁰.

Като вихрушка се разбива
шумът от пронизителни шеги
над мойта сведена глава.
Гори земята, прекосявана
от плътни сенки и от бели борове,
и там, в безкрая над морето, непроницаема за погледа
една завеса като клони; и полъх тежък, поривисто бликащ
от топлата земя, напукала се като вена.[...] ¹¹

Завърна се затишието
във въздуха: между скалите ромони морската повърхнина.
На притихналия бряг, сред градините, някоя друга
палма едва се поклаща.
Милувка докосва
повърхнината на морето,
раздвижва я [...]
Проблясва в чистотата на хоризонта
морската шир, надипля се, по-нататм блажена се изглажда
и се оглежда в необятното ѝ сърце
този клет мой
неспокоен живот¹².

¹⁰ „Тема на моята поезия (и мисля на всяка възможна поезия) е положението на човека само по себе си; не това или онова историческо събитие.“ – Montale, E. *Confessioni di scrittori...*, p. 551 (прев. м.).

¹¹ “A vortice s’abbatte / sul mio capo reclinato / un suono d’agri lazzi. / Scotta la terra percorsa / da sghembe ombre di pinastri, / e al mare là in fondo fa velo, / più che i rami, allo sguardo, l’afa che a tratti erompe / dal suolo che s’avvena” (“A vortice s’abbatte”, стих. 1 – 8). Прев. Г. Мицков. – *Съвременник*, 1976, № 2, с. 363.

¹² “Si è rifatta la calma / nell’aria: tra gli scogli parlotta la maretta. / Sulla costa quieta, nei broli, qualche palma / a pena svetta. / Una carezza disfiore / la linea del mare e la

В рецензия от 1926 г. на „Кости от сепия“ един от най-прозорливите и вещи читатели критици на поезията на Монтале, приятелят и поет Серджо Солми (1899 – 1981) пише:

Първото, което и най-неподготвеният читател ще забележи, е начинът, по който Монтале страни от опитите за бягство от материята и от присъщите ѝ тонове, като отблъсква иначе изкусителните прилизителности и размитости на поетическото съждение, на които сме навикнали покрай много от днешните писатели. [...] Ако създаването на поезия, сега повече от всякога, е нещо, върху което тегнат тежки и неотменими отговорности, то Монтале от тези отговорности не бяга, а решително приема онези проблеми на формата и лирическата потреба, които тежат като кръст на нашата литературна модерност¹³.

За Солми първата поезия на Монтале е изразител на драмата на „нещо тъй мъгляво и проблематично, каквото е душевното състояние на цяло едно поколение“¹⁴. Самият Монтале двадесет години по-късно, през 1946 г., заявява в своето фундаментално „Въображаемо интервю“: „артистът е човек необходим, в това отношение той няма свободен избор“¹⁵. В „Кости от сепия“ морето е носител и на това важно послание, а всеприсъствието на средиземноморската шир е структуроопределящо за вложения в стихосбирката поетически интелект, който неотклонно, отговорно и решително „[и погледът наоколо] тършува, / [умът] дълбай, и съгласува, и разделя“¹⁶ дебрите на заобикалящата реалност.

scompiglia [...] / Lameggia nella chiara / la vasta distesa, s'increspa, indi si spiana beata / e specchia nel suo cuore vasto codesta povera mia / vita turbata.“ („Maestrale“, стих. 1 – 6 и 9 – 12). Прев. м.

¹³ Solmi, S. Montale 1925. – In: *La letteratura italiana contemporanea. Scrittori negli anni*. – Milano: Adelphi, 1992, p. 23. Прев. м.

¹⁴ Solmi, S. La poesia di Montale. – In: *La letteratura italiana contemporanea...*, p. 365. Прев. м.

¹⁵ Montale, E. Intenzioni..., p. 550. Прев. м.

¹⁶ „Lo sguardo fruga d'intorno / la mente indaga accorda disunisce“ („I limoni“, стих. 3 – 31) Цитирано е стихотворението „Лимони“, емблематично за стихосбирката „Кости от сепия“, в превод от 1940 г. на Милко Ралчев (*Италия*, г. I, 1940, № 1). Стихотворението има още два превода на български: на Г. Мицков от 1962 г. (цитираните стихове в неговия превод звучат така: „И следва погледът наоколо, / духът тревожно търси, съчетава, разединява“. – *Септември*, 1962, № 1) и на Кирил Кадийски от 2006 г. („И шари погледът наоколо, / умът изпитва, съгласува и поделва всичко“. – В: *Антология на модерната италианска поезия 1951 – 2000*. Прев. К. Кадийски. – София: Нов Златотрог, с. 29 – 31).

3. Ще набележа накратко три аспекта, три от много други, на идейната рамка, в която трябва да бъде разглеждана първата стихосбирка на Еудженио Монтале. Те са функционални за интерпретирането на взаимоотношението субект – обект, или поетически субект и море.

Канавата на тази книга, първа от творческия път на Монтале, е изцяло положена в природния ландшафт на родната Лигурия¹⁷. Фигуративността, изразителната релефност, изобщо енергията на изработената и споделена в нея *поетика* е изцяло поверена на диалога с природата; природата, видяна през погледа на поета в множество пейзажни отрязъци, представени в тяхното физично и метафизично измерение. Отношението *със* и *към* природата, която в епохата на „Кости от сепия“ е самата заобикаляща реалност – не градската среда, а природната е битиен събеседник на младия поет и на неговия лирически герой; то е първа стъпка към преразглеждане на традиционни възприятия и прочити на реалността¹⁸. Ако в непосредствено предходната традиция, на Д'Анунцио например, се наблюдава сливане с природата, панически тип сливане с нея, то у Монтале вирее преди всичко съзнанието за несъответствие между отделния индивид и природата във всички нейни проявления. И това съзнание предопределя далеч по-труден процес на общуване, а и невъзможно, в крайна сметка, единение с нея. Това е първият аспект.

Макар роден в нея и разбира се, повлиян от нея, още с първата си поява на поетическата сцена Монтале заявява желание да се отдели от поезията на символизма от края на XIX и началото на XX век – поезия, при която индивидуалното се отнася към универсалното, в което намира смисъл и единство чрез поредица от неявни, повече или по-малко скрити съответствия („гората от символи“ на Бодлер, в която „човек се лута сам“ все пак извежда до скрит, неявен смисъл и „с безкрайните

¹⁷ Монтале е роден в самия край на XIX век, през 1896 г., в главния град на северо-западния италиански район, Генуа, а летата на своето детство прекарва в семейната къща в Петте земи, на източното лигурийско крайбрежие.

¹⁸ Още с появата си на литературната сцена в началото на 20-те години на XX век, със самата си поезия, чието звучене отчетливо се различава от предходната и съвременната, Е. Монтале дава заявка за нов тип поезия, за нова *поетика*. Обяснява го години по-късно, през 1946 г., в цитираното вече „Въображаемо интервю“: „Исках моята поетическа дума да бъде по-дръзка от тази на поетите, които бях познал. [...] На красноречието на нашия стар изящен език исках извия врата, дори с риск да постигна анти-красноречие.“ – Montale, E. *Intenzioni...*, p. 547 (прев. м.).

неща несетно ни сродява¹⁹). За разлика от поетиката на символизма фрагментът на Монтале е оставен сам на себе си, той е несвързан с един предполагаемо по-висш ред, по-висше цяло: тук остатъкът не препраща към неявен съществуващ смисъл и се отличава именно със своята неприложимост, несъотносимост, несъответствие към цялото. Това е вторият съществен аспект.

Азът при Монтале – и поетическият, и емпиричният – е във вечно търсене на себе си, на своята идентичност, и това е третият съществен аспект. Търсенето на една поначало изгубена, липсваща поетическа и психологическа идентичност чрез поезията е основополагащо за творчеството на италианския поет и то продължава като необходим стремеж през целия му творчески път – дори когато поетическата му идентичност е вече напълно разпознаваема и утвърдена. Прозрението за него, както и самата формулировка са от 80-те години на XX век и са заслуга на литературния критик Романо Луперини (1940). В „Кости от сепия“ търсенето на идентичност се измерва и осъществява изцяло в диалог с природата и най-вече с основната за стихосбирката движеща сила, природен елемент *par excellence*, морето.

II. Емпирия на възприятието: разноликост и характер на морето

И така, морето в природния ландшафт на родната Лигурия и в ландшафта на „Кости от сепия“ е образ архетипен, проекция и контрапункт на поетическия Аз и пропива с неизменно, всепоглъщащо присъствие цялата стихосбирка. „Всичко в нея е погълнато в кипежа на морето, а по-късно осъзнах, че за мен морето е навсякъде“, казва Монтале през 1946 г.²⁰, двадесет години след първото издание на книгата. Морето има фундаментално присъствие, като ролята му е двойка: от една страна, то е неустойимо притегателно и е жизнеутвърждаващ елемент с огромна сила и въздействие, от друга – е неумолимо недостижимо за поетическия субект, който се чувства отблъснат, отхвърлен от него. Италианският литературен критик П. В. Менгалдо констатира, че Азът в „Кости от сепия“ „[...] чувства себе си като засмукан мощно от морето, от тази митична стихия [...] на живота, но в същото време

¹⁹ Цитирани са стихове от емблематичното стихотворение „Съответствия“, на Ш. Бодлер.

²⁰ Montale, E. *Intenzioni...*, p. 549 (прев. м.).

се чувства от нея отхвърлен, прокуден, изгнаник на сушата; морето, следователно – продължава той – е пълнотата, невъзможната цялост, тази на самия Живот, възпявана с пълно гърло от поетическия субект и едновременно за него отречена [...]“²¹.

Тази двоякост на морското присъствие в стиховете на Монтале има своите корени в личната история на поета, който в зряла възраст (през 1925 г., когато е публикувана „Кости от сепия“, Монтале е на 29 – 30 години), излязъл от епохата на илюзиите, детството, не чувства вече синхрон с ритъма на познатото море, край което е роден и израсъл: той разпознава неговия глас (морето в „Кости от сепия“ присъства предимно на аудитивно ниво), но не разбира посланията му. Ако стихосбирката сама по себе си представлява книга първа от творческия път на Монтале, то деветте стихотворения, отделени в цикъла, трети поред, със заглавие „Средиземноморие“ (Mediterraneo), съставляват своеобразна книга в книгата, повествование с начало и (без)край, в което са набелязни аспекти от взаимоотношенията на лирическия Аз и необятната морска сила – едновременно близка и далечна, разрушителна и съзидателна, благодетелна и назидателна, утешителна. За уточнение – в случая не става дума за Средиземноморието изобщо, а за този отрязък на Средиземно море, който е около Лигурия и който е познат още като Лигурийско море; самият Монтале нерядко е наричан от италианската литературна критика Лигуриец.

Цикълът „Средиземноморие“ е определян като малка поема в девет части, а още по-често е наричан и *сюита*: сюита в девет движения, описващи динамиката и логиката на отношението между лирическия герой и лигурийския отрязък на средиземноморската шир. Във всички девет движения на сюитата героят разговаря директно с морето, което през детството и юношеството е било възприемано като своеобразен посредник между Аза, поетически и емпиричен, и не-Аза, или заобикалящата реалност. В сегашното на поетическата образност, в зрялата възраст, основен филтър на възприятието към морската шир е паметта. Чрез паметта си и в паметта си Монтале разговаря с морето. „Паметта търси изгубеното време, превръщайки го в пространства, които придават яснота и четивност на менталния универсум“, „паметта – драматично съчетание от мрак и светлина – се опитва да извика ми-

²¹ Mengaldo, P. V. *La tradizione del Novecento*. – Torino: Bollati Boringhieri, 2000, pp. 66 – 113, vol. 4. Прев. м.

налото в построението на настоящето“, гласят две съждения от главата „Архитектурата на вътрешния свят“ на изследването на Маргарита Серафимова „Пространство и литература“²². Именно в „построението на настоящето“ основен агент на действие в първата стихосбирка на Монтале и изобщо в първия сезон на неговото поетическо творчество е морето. То спомага за раздвижването на пластове памет от личната биография на търсещия себе си в поетическото и емпиричното настояще поет. И още един цитат от същото изследване, който насочва към друг важен аспект:

Човешките стъпки в света се стремят да очертаят някаква смислена конфигурация, самият живот се опитва да придобие единството и целостта на произведение на изкуството, защото безформеността тревожи най-силно.[...] Чрез аналозиите, метафорите, описанията човек търси да оприличи живота си – изплъзваща се материя – на нещо стабилно, конкретно и осезаемо²³.

В едно от многобройните си интервюта Монтале казва, че един поет не трябва да се изолира от живота, защото сам животът прави нужното да (му) се изплъзва²⁴. Затова и творческата енергия на въображението, вложена в създаването на „Кости от сепия“, е насочена към търсене на стабилност, конкретност, осезаемост. Прословутият в контекста на критиката, посветена на Монтале, несломим устрем на поета да идентифицира и назовава предмети в тяхната най-непосредствена физическа конкретност, в тяхната сурова вещественост цели тъкмо постигане на стабилно усещане за реалността и за себе си в реалността: назованата, дефинираната реалност е у-своена, притежавана реалност. Диханието на морето в този несломим устрем е структуроопределящо за съзнанието на търсещия, и страховитото море на Лигурийския пейзаж е пазител на строг закон. Строгий закон е формулиран от самия Монтале в стихове 16 – 17 на второто стихотворение от сюитата „Средиземноморие“, чийто превод на български е

²² Серафимова, М. *Пространството в литературата*. – В. Търново: Фабер, 2018, с. 93.

²³ *Ibid.*, с. 94.

²⁴ “Un poeta non deve rinunciare alla vita. È la vita che s’incarica di sfuggirgli.” – In: Montale, E. *Intenzioni...*, p. 544 (прев. м.).

заслуга на Божан Христов: „твоят криещ опасност закон / да бъде широко скроен и променлив, но също и твърд“²⁵. Морето в субективния поглед на поетическия герой е необятно и различно, и същевременно установено, стабилно. Тъкмо това мечтае поетът и човекът Монтале за себе си, за собствената, липсващо-неизградена идентичност: разноликост, променливост, подвижност и същевременно установеност, стабилност. Божан Христов превежда оригиналното прилагателно „fisso“ (стабилен, установен) като „твърд“ и така отчуждава до известна степен описания в стиховете мечтан образ от неговата архетипна проекция, морето. Търсенето на една изгубена *ab initio*, липсваща поетическа и психологическа идентичност, свойствено за Монтале и отбелязано по-горе в настоящото изследване, има своя кардинална отправна точка във времето и пространството на морето:

Не знаем какво утре ще ни се падне,
мрачно или щастливо;
[...]
Далеч от теб [море] ще пазим ехо
от твоя глас, тъй както пази спомен
за слънцето посивялата трева
в сенчестите дворове, между къщите²⁶.

Едно от емблематичните за първата стихосбирка на Монтале стихотворения, „Край на детството“, от четвъртия поред цикъл „Пладната и сенки“ (Meriggi e ombre), разказва за раздялата с епохата на илюзиите, детството, и нейната мимолетна, безвъзвратна хубост. Морето в тази раздяла е все така централен образ: централен в миналото, централен в настоящето, централен в несигурното бъдеще. Със своето неизменно и разнообразно присъствие в стиховете на композицията то съпровожда „музиката на неспокойната душа“ на лирическия герой и бележи етапи от неговото психическо развитие след „края на детството“:

²⁵ Монтале, Е. *Крайбрежия и други стихове*. Съст. и прев. Б. Христов. – София: Гутенберг, 2015, с. 46.

²⁶ “Noi non sappiamo quale sortiremo / domani, oscuro o lieto; [...] / Lontani andremo e serberemo un'eco / della tua voce, come si ricorda / del sole l'erba grigia / nelle corti scurite, tra le case. (“Noi non sappiamo quale sortiremo”, стихове 1–2 и 20–23). Прев. м.

Като **бучеше**²⁷, **сякаш цялото море**
се сгромолясваше във арката на залива,
потръпващо и издълбано от бразди,
вълнообразно и къделесто от пяна.

[...]

Във раковината на плажа,
гостоприемен,
стърчаха няколко самотни къщи
със стари и червени тухли

[...]

Не беше лесно да се долови
за тоя, който може да чете
във тия малко сигурни привидности,
оная **музика на неспокойната душа**,
която е така неясна.

[...]

Прозрачни, хълмовете включваха наоколо
море и къщи

[...]

На връщане по кривите пътеки
към къщата върху брега със **ширналото се море**,
затворено убежище за изуменото ни детство,
веднага отговаряше на всяко движение на душата
едно съзвучие външно:

нещата се обличаха във имена
и тъй светът ни имаше свой център.

[...]

Набързо кратките години отлетяха като дните
и всяка сигурност потъна във **едно море, грабливо и цъфтящо**,
което занаяд ни предвещаващо единствено
несигурност с треперещите тамариски.

[...]

И тежки облаци над **смутното море**,
което се вълнуваше **кипящо**,
се появиха скоро.

[...]

Прекрасната ни възраст ни напускаше

²⁷ В целия цитат подч. м., Е. П.

подобно лодка във морето със опънати платна

[...]

и след това в **привидното спокойствие на водата,**

която се дълбаеше,

очаквахме да се издигне вятърът²⁸.

Стихотворението има своя цялостен превод на български благодарение на поета и преводач Георги Мицков (1921 – 2002). Морето е „затворено убежище за изуменото ни детство“.

Морето е и „бленувано отечество“. Дефиницията е на самия Монтале и се намира в четвъртото поред стихотворение на сюитата „Средиземноморие“. В стихове 13 – 16 поетическият субект е изгнаник, завладян от чувството на отделеност, на раздяла от митичната своя родина (тази от детството) и от своя митичен, древен баща – морето. Затова в настоящето, а всъщност сега и завинаги в поетическото време-пространство, тягата по отношение на морето е на носталгия, на желание за завръщане. Вечна раздяла, вечно завръщане.

Насред бученето се раждаше бленуваното отечество.

От хаоса излизаше наяве очевидното.

Изгнаникът се завръщаше в непоковарената родина²⁹.

Същото наблюдаваме и в последното, девето стихотворение от цикъла:

²⁸ “Rombando s’ingolfava / dentro l’acquata ripa / un mare pulsante, sbarrato da solchi, / crespato e fiocoso di spume. [...] / Nella conca ospitale / della spiaggia / non erano che poche case / di annosi mattoni, scarlatte [...] / Non era lieve guardarle / per chi leggeva in quelle / apparenze malfide / la musica dell’anima inquieta / che non si decide. / Pure colline chiudevano d’intorno / marina e case; [...] / Ma riaddotti dai viottoli / alla casa sul mare, al chiuso asilo / della nostra stupita fanciullezza, / rapido rispondeva / a ogni moto dell’anima un consenso / esterno, si vestivano di nomi / le cose, il nostro mondo aveva un centro. [...] / Volarono anni corti come giorni, / sommerse ogni certezza un mare florido / e vorace che dava ormai l’aspetto / dubbioso dei tremanti tamarischi. [...] / Pesanti nubi sul turbato mare / che ci bolliva in faccia, tosto apparvero [...] / Volava la bella età come i barchetti sul filo / del mare a vele colme. [...] / poi nella finta calma / sopra l’acque scavate / dov’è mettersi un vento.” (“Fine dell’infanzia”, стих. 1 – 4, 10 – 13, 18 – 24, 61 – 68, 80 – 83, 91 – 92, 103 – 104, 107 – 109). Прев. Г. Мицков. – *Простори*, 1978, № 1, с. 115 – 118.

²⁹ “Nasceva dal fiotto la patria sognata. / Dal subbuglio nasceva l’evidenza. / L’esiliato rientrava nel paese incorrotto.” (“Ho sostato talvolta”, стих. 13 – 15). Прев. м.

Но дочуех ли от пристана
 твоя нежен прибой
 обземаше ме уплах
 както когато някой с разслабена памет
 си спомня за родната страна³⁰.

Морето е преди всичко бащина фигура: баща, към когото Монтале, човек и поет, жадува да се завърне подобно на блуден син; баща, който е завещал даром своя глас, своите звуци и ритми, своето дихание. Морето е своеобразен мит на завръщането в личната история на Монтале:

Антично море, пъян съм от гласа,
 който се надига от твоите гърла, щом зинат
 [...]
 Също и днес пред тебе заставам чинно,
 мое море, но вече не така достоен както преди
 за тържествения укор
 на твоето дихание. Ти първо ми откри,
 че чудният кипеж в сърцето ми е само миг
 от твоето вълнение³¹.

Гласът на морето, неговите „гърла“ антропизират природния елемент и го въвлечат в хипотетичен разговор: „пъян съм от гласа, / който се надига от твоите гърла“ (стихове 1 – 2). В паметта на поета е запечатано морското дихание-говор и в стихове 9 – 12 поетическият Аз прави признание: „Също и днес пред тебе заставам чинно, мое море, но вече не така достоен както преди / за тържествения укор на твоето дихание“. Двата стиха и половина, които следват, 12 – 15, са своеобразна формула в морски контекст на описаната в началото на изложението поетика на фрагмента: „Ти първо ми откри, / че чудният кипеж в сърцето ми е само миг / от твоето вълнение“. Азът е миг – само миг от времето

³⁰ „Ma sempre che traudii / la tua dolce risacca su le prode / sbigottimento mi prese / quale d'uno scemato di memoria / quando si risovviene del suo paese.“ („Dissipa tu se lo vuoi“, стих. 11 – 15). Прев. м.

³¹ „Antico, sono ubriaco dalla voce / ch'èscе dalle tue bocche quando si schiudono [...] / Come allora oggi in tua presenza impietro, / mare, ma più degno / mi credo del solenne ammonimento / del tuo respiro. Tu m'hai detto per primo / che il piccino fermento / del mio cuore non era che un momento / del tuo;“ („Antico, sono ubriacato dalla voce“, стих. 1 – 2, 9 – 15). Прев. Б. Христов. – Вж. Монтале, Е. *Крайбрежия и други стихове...* с. 46.

и пространството на не-Аза: морето е носител на извечна мъдрост, а поетиката на символизма е тук без-предметна.

В шестото поред стихотворение морето отново е наречено „баща“ и е все така разпознато по гласа, наречен „твоят дар“:

Но все пак нещо повери ни, татко,
и то да е от твоя дар частица,
да се влее завинаги в сричките,
които носим със себе си, ние, пчели бръмчащи³².

Липсата на хармония между Аз и не-Аз³³, в частност между Аз и морето, е формулирана по извънредно красив и безапелационен начин на различни места в текстовете на „Средиземноморие“. Така е например в петото стихотворно движение от *сюитата*, стихове 1 – 7, където сърцето на морето е определено като не-човешко, а движенията му – вражески за лирическия герой:

Застига понякога ненадейно
час, в който твоето сърце не-човешко
всява страх и от нашето се отделя.
От твоята моята музика става разногласна
тогава, и враг е всяко твое движение³⁴.

А в осмото стихотворение, съдържащо бляскава препратка към Данте (не единствената в „Кости от сепия“), в стихове 1 – 10 е описана невъзможността на поетическия субект да настрои своя ритъм и своя глас в хармония с тези на морето:

Да можех само да насложя
върху моя тромав ритъм
мъничко поне от твоето дишане;
да можех само да настроя

³² “Pur di una cosa ci affidi, / padre, e questa è: che un poco del tuo dono / sia passato per sempre nelle sillabe / che rechiamo con noi, api ronzanti.” (“Noi non sappiamo quale sortiremo”, стих. 16 – 23). Прев. м.

³³ Вж. тук I, 3.

³⁴ “Giunge a volte, repente, / un'ora che il tuo cuore disumano / ci spaura e dal nostro si divide. / Dalla mia la tua musica sconcerta, / allora, ed è nemico ogni tuo moto.” (“Giunge a volte repente”, стих. 1 – 5). Прев. м.

в съзвучие с твоя глас моя, **гъгнеш**: –
 аз, който мечтаех да похитя
 солено-горчивите ти думи,
 в които природа и изкуство се сливат,
 за да изразя гръмогласно и по-ясно своята меланхолия
 на остаряло момче, което не трябваше да размишлява

(подч. м., Е. П.)³⁵.

Морето е баща, лирическият герой е „остаряло момче“. В цитираните по-горе стихове физика и метафизика са в бленувано единство: „солено-горчивите ти думи, / в които природа и изкуство се сливат“ (стихове 7–8). Морето е непостижима за Аза естествена хармония, единство между физика и метафизика. Пожеланието за тази хармония ще се завърне в последното за цялата стихосбирка стихотворение „Крайбрежия“, застъпено в заключителната част на настоящото изследване. Тук ще подчертая, че завладяното от меланхолия „остарялото момче“ не умее вече да настройва своя гъгнив говор (тук е Данте³⁶) в синхрон с „диханието-говор“ на морето.

В последните три стиха на седмото поред стихотворение от *сюитата* е формулиран още един аспект на взаимоотношението Аз – море: „Но не мога за нищо да съжалявам: ти все така разплиташ / възела на моите тревоги с твойта песен“³⁷. Морето е строг назидател, но то също така теши с песента си. Употребата на понятието „песен“ за звуковото присъствие на морето е най-лирично почитание към него, упование в морската времева и пространствена енергия.

³⁵ „Potessi almeno costringere / in questo mio ritmo stento / qualche poco del tu vaneeggiamento; / dato mi fosse accordare / alle tue voci il mio balbo parlare: – / io che sognava rapirti / le salmastre parole / in cui natura ed arte si confondono, / per gridar meglio la mia malinconia / di fanciullo invecchiato che non doveva pensare“. („Potessi almeno costringere“, стих. 1–10). Прев. м.

³⁶ Италианското прилагателно „balbo“ – заекващ, пелтечеш, гъгнеш, е директна препратка към Дантевата „femmina balba“ – „гъгнивата, кривогледа, с ръце сакати, с жълтобледен лик, куца, костелива жена“ (по превода на И. Иванов и Л. Любенов на „Божествена комедия“), която се присъхва на Данте в песен XIX на „Чистилице“, стих. 7–9.

³⁷ „Ma nulla so rimpiangere: tu sciogli / ancora i groppi interni col tuo canto“ („Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale“, стих. 22–23). Прев. м.

Вместо заключение

В последния за цялата стихосбирка текст, озаглавен „Крайбрежия“, метонимният образ на морето, сепийната кост, има своето благородно завръщане (вече в единствено число) като своеобразна епистема, кардинален елемент в един гносеологичен епилог с пожелателен характер. В стихове 26–34 на „Крайбрежия“ „костта от сепия“ (тук физика и метафизика на индивидуалното) е обект на възжеление, символ на облагородяващата енергия на морето, символ на лекота и очистена същност. В красноречивите сами по себе си стихове, цитирани по-долу, поетическият Аз чества свободната, необременена кост от сепия, чиято съдба е да излинее, да изчезне постепенно като органична отломка, за да се слее с вселенската материя, с която и лирическият Аз копнее да се слее. Същият копнеж е заявен впрочем в едно от най-известните за стихосбирката стихотворения, „Донес ми слънчогледа!“, чийто прекрасен превод на български дължим на А. Далчев³⁸. (Стихотворението има свой далечен напътственик в стиховете на „Ах, слънчогледе!“ (Oh! Sunflower!) на У. Блейк.) Четем текста на „Крайбрежия“³⁹ на български благодарение на Божан Христов (2015) и Георги Мицков (1976). Морето в този „крайбрежен“ химнов епилог на стихосбирката е почетено за сетен път като незаменима величина в онтологичната представа на поетическия Аз за заобикалящата реалност (не-Аз) и вселената. То е носител на вселенска мъдрост, камък крайтъглен в психологическото и творческо битие на автора, неразривно сношение на иманентно и трансцендентно:

³⁸ Преводът на стихотворението може да се намери както в: *Осем италиански поети*. Състав. Др. Петров. – София: Нар. култура, 1967, с. 96, така и в: Далчев, А. *Избрани произведения. Т. 4. Поетически преводи*. – София: З. Стоянов, 2006, с. 139.

³⁹ Тук се цитират избраните в текста стихове от оригинала: “Riviere, / bastano pochi stocchi d'erbaspada / penduli da un ciglione / sul delirio del mare; [...] / ed ecco che in un attimo / invisibili fili a me s'asserrano [...] / Dolce cattività, oggi, riviere / di chi s'arrende per poco / come a rivivere un antico giuoco / non mai dimenticato. / Rammento l'acre filtro che porgeste / allo smarrito adolescente, o rive [...] / Oh allora sballottati / come l'osso di seppia dalle ondate / svanire a poco a poco; / diventare / un albero rugoso od una pietra / levigata dal mare; [...] / Triste anima passata / e tu volontà nuova che mi chiami, / tempo è forse d'unirvi / in un porto sereno di saggezza” (“Riviere”, стих. 1–4, 10–11, 14–19, 26–30, 52–55).

Божан Христов, 2015

Крайбрежия,
достатъчни са малко стръкове,
надвиснали над бясното море
от някой насип
[...]
и изведнъж – незрими нишки
ме опасват [...]

Днес сладостно боли, крайбрежия,
да съм пленен, да съм почти предал се
и сякаш преживявам пак отколешна,
но незабравена игра.
Припомням си горчивия мираж,
разкрит от вас на юношата плах
[...]
Захвърлени, **уви**, тогава
от вълните като кост от сепия,
осъдени да чезнем бавно,
да се превърнем
в съсухрено дърво или пък в камък,
изгладен от морето.
[...]
Моя тъжна, минала душа,
и ти, повик нов и неотменен,
не е ли време да се съберете
в притихналия пристан на мъдростта?
(подч. м., Е. П.)⁴⁰

Георги Мицков, 1976

Крайбрежия,
достатъчни са два-три кактусови меча,
да тръгнеш по ръба на стръмнината,
отправен към бълнуването на морето;
[...]

⁴⁰ Монтале, Е. *Крайбрежия и други стихове*. Прев. Б. Христов. – София: Гутенберг, 2015. с. 26 – 28.

И в миг
невидимите змийски нишки ме заплитат [...]

Във днешния ми сладък плен, крайбрежия,
на който се предавам малко,
желая пак да преживея старата игра,
която никога не е забравена.
Отново си припомням аз парливото вълшебно
питие, протегнато от вас
на момъка загубен, о крайбрежия [...]
О, **тогава**, люшкан
като костта на сепията от вълните,
да можеш постепенно да се затриеш и да се превърнеш
във грапаво дърво, във камък,
полиран от морето.
[...]

Тъгуваща душа по миналото и ти, нова воля,
която ме зовеш,
дали ще дойде време да ви слея
във ясното пристанище на мъдростта...

(подч. м., Е. П.)⁴¹

Що се отнася до стиховете, конкретно засягащи епистемния за текста и за цялата стихосбирка образ, „костта от сепия“, важно е да се отбележи, че в своя превод Божан Христов променя оригиналната интонация, а с това и цялостната поетическа идея, поверена на образа с едно неканено междуметие „уви“ („Захвърлени, уви, тогава / от вълните като кост от сепия“), за разлика от Георги Мицков, който запазва идеологическия замисъл на оригинала, начело със самото възклицание („О, тогава, люшкан / като костта на сепията от вълните“), и съблюдава така желанието от автора контекст на лелеяност, опасващ образа. Не униние, а надежда е на него поверена и това е подчертано от думата действие на стихотворението, а следователно и на цялата стихосбирка, „rifiorire“ – разцъфвам отново, в преносен смисъл – обновявам се: „И сред лъчите слънчеви / отново да разцъфна за живот!“ (Б. Христов); „и в слънцето, което върху вас се устремява, крайбрежия, / отново да цъфтим“ (Г. Мицков)⁴².

⁴¹ Монтале, Е. *Крайбрежия*. Прев. Г. Мицков. – *Съвременник*, 1976, № 2, с. 364 – 366.

⁴² „e nel sole / che v'investe, riviere, / rifiorire!“ („Riviere“, стих. 68 – 70).

Иконичният за „Кости от сепия“ образ, застъпен в заглавието на тази първа книга от поетическото битие на Монтале – образ, носител на морска енергия, се завръща в заключителното стихотворение като символ все така физичен и метафизичен, но (вече) от по-сложен порядък. Ако, от една страна, костите от сепия – варовикови остатъци от мекотели, които морето отлага на брега – са алюзия за живота, изпразнен от съдържание, за безжизненост въвн от морето, а земята, следователно, е място на (психическо) изгнание, то от друга страна, те са своеобразна метафора на самия поетически труд: както морето заглажда с движенията си костите от сепия (и камъчетата по брега), така поетът се труди и заглажда, шлифова своята поезия, за да достига лека-полека недрата на нещата „със съзнание и воля да не заменя същностното с преходното“⁴³. С вяра в гносеологичната функция на поезията.

БИБЛИОГРАФИЯ

Антология на модерната италианска поезия 1951 – 2000. [Antologia na modernata italiana poezia 1951 – 2000]. Прев. К. Кадийски. – София: Нов Златогор, 2006.

Далчев, А. *Избрани произведения. Т. 4. Поетически преводи* [Dalchev, A. Izbrani proizvedeniya. T. 4. Poeticheski prevodi]. – София: З. Стоянов, 2006.

Данте, А. *Божествена комедия*. [Dante, A. Bozhestvena komedia]. Прев. Ив. Иванов и Л. Любенов. – София: Нар. култура, 1975.

Леопарди, Дж. *Нравствени съчинения* [Leopardi, G. Nравstveni sachine-niitsa]. Прев. и бел. Вл. Градев. – София: Алтера, 2009.

Монтале, Е. *Крайбрежия и други стихове* [Montale, E. Kraibrejia i drugi stihove]. Прев. Б. Христов. – София: Гутенберг, 2015.

Монтале, Е. *Краят на детството* [Montale, E. Krayat na detstvoto]. Прев. Г. Мицков. – *Простори*, 1978, № 1.

Монтале, Е. *Лимоните* [Montale, E. Limonite]. Прев. Г. Мицков. – *Септември*, 1962, № 1.

Монтале, Е. *Лимоните* [Montale, E. Limonite]. Прев. М. Ралчев. – *Италия*, г. I, 1940, № 1.

Осем италиански поети [Osem italianski poeti]. Състав. Др. Петров. – София: Нар. култура, 1967.

⁴³ “[significa solo] coscienza, e volontà, di non scambiare l'essenziale col transitorio”. – Montale, E. *Confessioni di scrittori...*, p. 551 (прев. м.).

Пачини, Л. Съвременни италиански поети [Pachini, L. Savremenni italiani poeti]. – *Итало-българско списание*, г. IV, 1936, № 4–5.

Серафимова, М. *Пространството в литературата* [Serafimova, M. Prostranstvoto v literaturata]. – В. Търново: Фабер, 2018.

Mengaldo, P. V. *La tradizione del Novecento*. – Torino: Bollati Boringheri, 2000.

Montale, E. *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa. – Milano: Mondadori, 1984.

Montale, E. *Sulla poesia*, a cura di I. Campeggiani. – Milano: Mondadori, 2023.

Solmi, S. *La letteratura italiana contemporanea. Scrittori del Novecento*. – Milano: Adelphi, 1992.

Elitza Popova, PhD candidate, Assist.

ORCID ID: 0009-0005-2548-3621

e-mail: popovaelitza@gmail.com

ОТ „ВЕЛИКАТА РИЛСКА ПУСТИНЯ“ ДО „НАЙ-ВЕЛИКОЛЕПНАТА ПЛАНИНА БЪЛГАРСКА“

Мария Пилева

Институт за литература – Българска академия на науките

FROM THE “GREAT RILA DESERT” TO “THE MOST MAGNIFICENT MOUNTAIN IN BULGARIA”

Maria Pileva

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Резюме. Статията разглежда различните образи на свещената за българите Рила планина в текстовете на духовници, писатели, учени, пътешественици, публицисти, включително междутекстовия диалог между Неофит Рилски и Иван Вазов. Засегнат е и въпросът за нестабилните граници на Рила в художествената и в научната литература. Статията обръща внимание на сравненията на Рила с Карпатите, Алпите, дори Скалистите планини, както и на нейните амбивалентни образи във възрожденската и следосвобожденска литература – хаосообразна и сурова, но и чудна планина, носеща мир и хармония, – които се допълват взаимно.

Ключови думи: българска литература, Рила, образ, свещена планина

Abstract. The paper examines the different images of the sacred Rila mountain for Bulgarians in the writings of clergymen, writers, scientists, travelers, publicists, including the intertextual dialogue between Neofit Rilski and Ivan Vazov. The question of the unstable borders of Rila in fiction and in scientific literature is also touched upon. The article draws attention to comparisons of Rila with The Carpathians, the Alps, even the Rocky Mountains, as well as its ambivalent images in Bulgarian Revival and Post-liberation literature which complement each other – chaotic and harsh, but also a great mountain, bringing peace and harmony.

Keywords: Bulgarian Literature, Rila, Image, Sacred Mountain

*Когато дойдох в тази Рилска пустиня,
не намерих човек в нея,
но само диви зверове и непроходими дебри.*
св. Йоан Рилски

Увод

Дълго отпреди епохата на св. Йоан Рилски – първия официално заселил се в Рила планина – тя е позната като „необитаема, но голяма по размери, тъй като стига чак до Родопите и се свързва с тях“¹, или място пусто, диво, девствено, непроходимо, ненаселено, посещавано само от ловци и пастири. Именно затова Рила, като най-отдалечена от светската суета, е избрана от духовника, търсещ уединение, който първоначално обитава „крайните нейни места“, по-късно и „по-голямата и вътрешна пустиня“². И този пустинен образ на планината битова в българската култура и литература повече от десет века, като същевременно привлича поклонници от близо и далеч в нейните предели. Цар Петър I също идва лично в Рила за среща със светеца, изпраща му писмо и дарове, търсейки съветите му, и от дистанцията на върха (по-късно наречен Царев) вижда само знак от него³. Рила става сцена на събитието, на което царят сваля короната си и коленичи за благослов от духовника.

След епохата на цар Петър I (IX–X в.) Рилските предели преминават в различни владения, но от хрисовула на цар Иван Шишман от 1378 г. е видно, че манастирът и неговите притежания са неизменна част от българското царство. След падането на София под османска власт манастирът си запазва частично старите права, утвърдени с фермани от Баязид I и Мохамед I. Преживява периоди на разграбване и запустение, но и на възстановяване, а от XV век се радва на особен статут – освободен е от данъци, монасите са „свободна рая“. В редица турски документи и фермани се споменава и Рила, и манастирът, наричан „Св. Иван“, „Св. Отец“⁴. Манастирът става най-важният духовен

¹ Тукидид. *История на Пелопонеската война*. Прев. М. Мирчев, 1979. Ел. обработка: Н. Бойков, 2013. <https://theseus.proclassics.org/directory/226> (посл. проверка 10.12.2024).

² Неофит Рилски. *Описание болгарского священного монастыря Рилского*. София: Рилски манастир, 1879, с. 12–13, 19.

³ *Житие и завет на св. Йоан Рилски*. [София]: Демакс, 2012.

⁴ Вж. *Турските документи на Рилския манастир*. Прев. и съст. Д. Ихчиев. София: Рилски манастир, 1910, с. 5–23; 31–41, 65–70.

и просветен център, като поддържа непрекъснатата старобългарската книжовна традиция. В него бащата на българските филолози Неофит Рилски⁵ пише първия очерк за „великата рилска пустиня“, за тези „святи и священи места, в които са содеянни преестествените чудеса божии“⁶ – и тази фраза навлиза чрез него в литературата.

Освен описанието на Рилския манастир от Неофит Рилски до края на XIX век са издадени още няколко текста на български език, посветени на планината, главно покрай описания на манастира: „Пътеводител за Рилския манастир“ (1891); „Рилския манастир“ (1885) от К. Иречек; „По Рилската планина“ (1885) от Г. Златарски; „Пътуванието на Негово Ц. Височество Фердинанд I до Рилския манастир“ (1889) от З. Стоянов; „Няколко думи за Рилската пустиня“ (1886) от Димитър Стерев – един от първите пътеписци, Вазовият пътепис „Великата рилска пустиня“ (1892)⁷, който утвърждава този образ в българското съзнание. Той не само влиза в интертекстуален диалог с Неофит Рилски, но заимства готови формули и цели описания от книгата му. Срещат се и редица споменавания в различни дискурси от чужди автори – пътешественици и изследователи, които отбелязват Рила още през XVII в.: планината Родопа, сега наричана Рула (Адам Веннер); връх Рула (Гислен де Бусбек); Рилските планини, които стигат чак до доспатските на изток (Евлия Челеби); Барта, Панчич, Веленовски, Апфелбиг, Ребел, Пенк⁸.

Рила като храм

Образът на Рила се свързва неизменно с манастира, носещ името на планината, на реката, която минава покрай него, и на своя патрон св. Йоан Рилски. Неговите чудотворни мощи пропътуват дълъг път през времето и пространството, докато се завърнат и намерят покой отново

⁵ След като е написал „Българска граматика“ (1835), учебници и учебни помагала, Неофит Рилски работи в Рилския манастир и върху своя „Словар на българския език“ (останал в ръкопис), върху превода на Новия завет на новобългарски (1840) и др.

⁶ Неофит Рилски. *Описание...*, с. IV.

⁷ „Великата рилска пустиня“ е издадена първоначално в „Сборник за народни умотворения, наука и книжнина“ (1892, кн. VII) с подзаглавие „Пътни бележки и впечатления“. Пътеписът е отпечатан самостоятелно през 1904 г. и към него са включени 23 стихотворения под общото заглавие „Цветя от Рила“. Цитатите по-долу са от това второ издание. Вазов пише и кратки пътеписи, част от които са посветени на Рила. – Вж. Вазов, Ив. *Събрани съчинения. Пътеписи*. Т. 11. София: Български писател, 1956.

⁸ Вж. Делирадев, П. *Рила*. Т. 1. София: Печ. Гладстон, 1928, с. VIII, 62–64.

в Рила⁹, където се стичат множество поклонници. Така тя става святата за българите планина, извисена над всички останали. Най-големият и до днес български манастир, включен в световното културно наследство на ЮНЕСКО¹⁰, и името на най-високата планина остават здраво преплетени в названието „Рилски манастир“.

„Първият будител на България“, както Иречек нарича Паисий, „в своята българска хроника, съставена на Атон (1762), с горещи думи подканя Българите хубаво да гледат Рилския манастир, тъй като той сам самичък е останал от големите български манастири“¹¹. Според Неофит Рилски манастирът не отстъпва по благодат и духовни дарования на Света гора и на Божий гроб, а в един от турските фермани от 1756 г. се открива същото сравнение: „знаменитата света гора, в която е скътан прочутият Рилски манастир“¹². „Странно обаяние“ към Рила изпитва народният поет Ив. Вазов дълго преди да я види:

Виждал съм във въображението си някакви недосегаеми черни призрачни върхове, загубени в небето... Между тия върхове – един манастир. Нищо повече. Някаква тайнствена завивка е метната въз тая планина [...], тя се е превърнала от планина на светиня [...]. Тя е също един вид Света-Гора¹³.

Самият той решава да отиде на поклонение на Рила, с което измества фокуса от твореца към творението, а на друго място твърди, че вярва в Провидението, вярва и в Бога, но Го търси в природата, т. е. донякъде е пантеист и признава, че дори с усилие на волята си не може да възприеме „онова наивно и блажено чувство на християнско умиление,

⁹ Йоан Рилски е погребан през 946 г. на мястото, където по-късно е издигната обител. След това мощите му са пренесени в Средец, а при нашествието на маджарите през 1183 г. – в столицата им Естергом, но са върнати след няколко години. През 1195 г. цар Иван Асен I тържествено пренася мощите от Средец в столицата Търново. Върнати са в Рилския манастир през 1469 г. след специално разрешение от султан Мехмед II (вж. Киселков, В. *Владислав Граматик и неговата Рилска повест*. София: [Б. и.], 1947).

¹⁰ Rila Monastery. – World Heritage Convention: <https://whc.unesco.org/en/list/216> (последна проверка 10.12.2024)

¹¹ Иречек, К. *Княжество България: Негова повърхнина, природа, население, духовна култура, управление и новейша история*: Ч. 1 – 2. Пловдив: Хр. Г. Данов, 1899, с. 641.

¹² *Турските документи...*, с. 55.

¹³ Вазов, Ив. *Великата Рилска пустиня. Пътни бележки и впечатления*. София: Хр. Олчев, 1904, с. 3 – 4.

което е разтрепервало най-тайните фибри на стотини хиляди други поклонници, надарени с простотата и вярата¹⁴. Същевременно „Поклонниците на св. Ивана [...] разказваха ни само за обителта на великия пустинник, но нищо за *пустинята*. Те помнеха чудесата на рилския чудотворец, но бяха пропуснали да видят чудесата и на Бога – самата Рила“¹⁵. Обитателите на Рилския манастир също не проявяват особена любознателност – Захарий Стоянов разкрива, че някои от тях, въпреки че са живели там по повече от 40 години, не са стигали до върховете над него¹⁶. „Турски крак не е стъпвал твърде“ по тези места непосредствено над Рилския манастир¹⁷. Пенчо Славейков има подобно наблюдение: „Но редките пътници минуват покрай тая природа, без да проумеят. Монасите живеят посред нея, без да щат да я знаят; как е тя мъртва за тях – мъртвеците в живота!“¹⁸. Белези за незаинтересоваността и на местните към хубостите на планината открива посветеният турист от началото на XX век и автор на няколко значими книги за Рила Павел Делирадев: „попитате ли някой местен жител за името, отговорът е: връх. Попитате ли за пътя, вдигат рамене“¹⁹.

Почти до края на XIX в. високата Рила остава твърде далечен, недостижим храм. А Вазов се прекланя пред образа на св. Йоан Рилски преди всичко за това, че и той е бил поет и че е намерил такива места за жилище, „и ни е запазил тая хубава Рила планина с нейните столетни девствени гори и неизказани природни хубости и дивашка поезия [...], венец на българските планини и най-скъп брилянт на българската корона и отечество“²⁰. Повлиян от идеята на „един английски писател“ за планините като най-големите катедрални храмове на света, Вазов обрисова пълнокръвен образ на Рила именно като такъв храм с „каменни врата, пазени от гиганти“, „стени, що се дигат до облаците“, „куполи върхове“, „езера – стъклата на покрива ѝ“, олтар – „вътрешната долина на Рила река“, „облаците – димът от тамяна“, а „химните ѝ – сладкият шум на нейния вечно пеющи хор от реки и поточета“²¹.

¹⁴ *Ibid.*, с. 21.

¹⁵ *Ibid.*, с. 4.

¹⁶ Стоянов, З. *Пътуванието на Негово Ц. Височество Фердинанд I до Рилския манастир и по планините Рила и Родопите*. София, 1889, с. 9, 12.

¹⁷ *Ibid.*, с. 28.

¹⁸ Славейков, П. П. Рила. Част първа. – *Мисъл*, г. III, 1894, № 10, с. 733.

¹⁹ Делирадев, П. *Рила*. Т. 2. София: Печ. Гладстон, 1932, с. 8.

²⁰ Вазов, Ив. *Великата Рилска пустиня...*, с. 21.

²¹ *Ibid.*, с. 118.

В поетичната книга „Цветя от Рила“ планината е въздигната и до „Българския Сион“, „Свещений Сион от Въстока“, „Славний Сион“, а рилските монаси призовават към „наука и вяра“²². Това са просветните духовници, които носят светлина, знание и надежда. Благодарение на тяхното дело първата асоциация, която поражда в съзнанието на българите Рила планина, е с нейния манастир.

Образите в името

Имената на Рила през вековете отразяват пряко нейните образи. Най-древните наименования, достигнали чрез творбите на Полибий, Ливий и Страбон, с варианти: Доунакс, Дунакс, Динакс, Донука, Дунака, са смятани за тракийски със значение „даваща“, „даряваща“ и са свързани с изобилието от вода. Предполага се, че още траките дават на северната и средната част на планината името Роула/Ройла, по-късно трансформирано в Рыла (Рила) и със сходно значение – „изобилстваща с води“. И двете имена съществуват паралелно за определен период, докато Рила се наложи напълно. Според други хипотези названието Рила има античен произход и е свързано с крепостта Ролигерас, близо до антична Германея (дн. Сапарева баня)²³.

Още през 1845 г. В. Априлов обръща внимание, че названието „Рила“ може да се отнесе към самата планина, към реката и към селището на 8 версти от Рилския манастир²⁴. В такъв случай възниква въпросът кое е било първо. Ако реката е дала името на планината, тогава коренът трябва да се търси в индоевропейското *ru/*sru, превеждано като тека, както и в старобългарското рыло – „кука, копачка“, т. е. „рия, изровено“²⁵. Но тази хипотеза бива отхвърлена от повечето учени, тъй като обикновено планините дават името си на реките.

Като локално наименование на югозападния дял на Рила се среща Книшава, където се намира и Царев връх. Този дял остава най-дълго под османска власт – границата след Освобождението минава по главното му било. А в едно от преданията за Йоан Рилски, цитирано в

²² Ганчев, Ст. *Цветя от Рила*. Свищов: Д. Т. Дамянов, 1927, с. 10–11.

²³ Вж. Симеонов, Б. Рила. – *Турист*, 1966, № 3, с. 20.

²⁴ Априлов, В. *Болгарския граммоты собранныя, переведенныя на русский язык и объясненныя*. Одесса, 1845, с. 91.

²⁵ Вж. Младенов, Ст. Имената на още десет български реки. – *Списание на БАН*, 1915, кн. 10, Ист.-филол. кл., с. 94–96.

първото издание на „Великата Рилска пустиня“, но ненамерило място в последващите издания – още през 1904 г. е съкратено, се откриват топонимите Рила и Орлица²⁶. Джебели²⁷ Рила е турско название на планината от векове.

Окончанието за женски род на Рила не е единственото, което насочва към женските характеристики на планината. В Западна България се среща и лично женско име Рила, Рилка, което не се свързва с думи като „роня, рия“, а с „вие, кърши снага“, „избуяла, пораснала, извисила снага като вършина“, както и с „рилина, рилини, които се родят с рътлина, ритлина, рудина от рид, рът, руд“. Затова „значението на личното име Рилка подхожда и за название на планина, която е избуяла, извисила снага към небесата“²⁸ и Рила се осъзнава като девойка, женска планина – за разлика от Пирин и Балкана например²⁹. Ако се обединят различните наименования на планината, ще се получи даряващ женски образ.

Образ и граници

Променливият образ на планината може да се проследи във връзка с нейните очертания. Границите на познатата ни днес най-висока планина „от Цариград до сръбските планини, от Варна до Бяло море и Шар няма планина тъй грандиозна, тъй величествена, каквата е Рила“³⁰ се различават значително от предходните. В някои карти, като тази от фиг. 1, се откриват само Родопите, в други (фиг. 2) Рила обхваща и Пиринските предели (или планината Орбелус) на юг от Мехомия (дн. Разлог).

²⁶ Вж. Вазов, Ив. *Великата Рилска пустиня. Пътни бележки и впечатления*. София: Държ. печ., 1892, с. 29.

²⁷ От тур. *cebel* – планина.

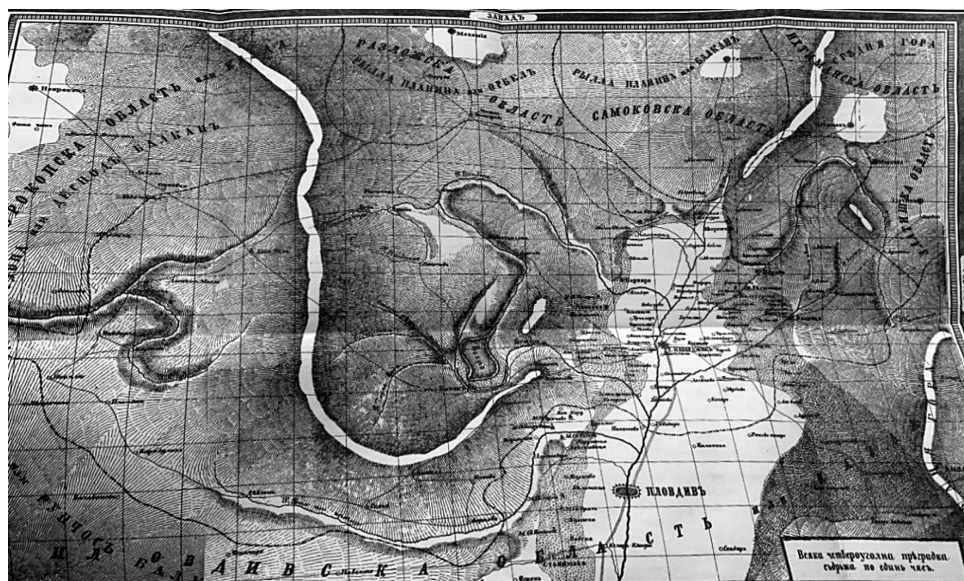
²⁸ Симеонов, Б. Рила..., с. 20.

²⁹ Вж. и Най-красивите легенди за българските планини. – *Dama.bg*: <https://dama.bg/article/naj-krasivite-legendi-za-bulgarskite-planini/9001> (последна проверка 10.12.2024).

³⁰ Йорданов, Ив. Рила и манастиря „Св. Ив. Рилски“. – *Велико Търново*, г. IV, 1927, № 4, с. 27.



Фиг. 1.



Фиг. 2.

Трети разширяват Рила чак до Батак и я наричат източна Рила планина или Орбел, а другата част остава западна Рила планина или

Балкан³¹. Оказва се голяма предизвикателство да се определи точната източна граница между Рила и Родопите, които представляват общ масив със сходна геоложка история и петрографски състав.

През Възраждането и докъм 30-те години на XX век се срещат няколко теории за размерите на Рила, по-конкретно за нейните източни граници. Една от тях се доближава до днешния възглед – на изток към Белмекен и Аврамово, поддържан от видни български географи, като Ж. Радев (1920), отразен и в австрийската карта. Друг възглед припокрива границата между двете планини с тази на източна Румелия и Княжество България по високия Мусаленски рид³². Трети възприема за граница дълбоката долина на р. Бели Искър, но е подкрепен от влиятелни фигури като княз Фердинанд, Иван Вазов, проф. Г. Бончев, географа С. Попов, ботаника проф. Ст. Георгиев, като отражение на обозначената в руската карта Рила, включваща само северозападния ѝ дял³³. Но възрастен респондент от с. Радуил, запитан за името на Ибърската част от планината, заключава: „Чудни хора сте това учените! Объркахте държавата, объркахте общините, че хайде и планините. От деди и прадеди знаем, че тази планина се казва Рила. Така се нарича тя още от времето на св. Ивана!“³⁴. Според народните схващания Рила си остава най-високата българска планина: „А да дем на Рилуша, / че е Рила най-висока, / там щем стадо да изпасем“ и „никога в народните представи границата между Рила и Родопите не е поставяна по на запад от Криворечката седловина“³⁵.

Голяма част от просветителите се вълнуват и от географски въпроси. Рила за Неофит Рилски е гранична планина – намира се там, „гдето се отделява Македония от Тракия и от Болгария“, а самият манастир е в нейния абсолютен център – на равни разстояния/часове път от Само-

³¹ Захариев, Ст. *Географико-историко-статистическо описание на Татар Пазарджишката кааза*. Фот. изд. Науч. ком. и ред. И. Батаклиев, А. Арnaudов. София: ОФ, 1973, с. 70.

³² Тази граница е спорна, тъй като нито в географията, нито в народните схващания билото се приема за граница между две планини. Вж. и Делирадев, П. *Рила...*, Т. 1, с. 25.

³³ Руската многотомна енциклопедия също посочва като най-висок рилски връх Еленин, а родопски – Мусала (*Энциклопедический словарь*. Т. 1. Под ред. на И. Е. Андриевского. Санкт Петербург и др.: Ф. А. Брокгаузъ, И. А. Ефронъ, 1890, с. 255).

³⁴ Делирадев, П. *Рила...*, Т. 1, с. 73.

³⁵ Вж. Делирадев, П. *Рила...*, Т. 1, с. 24, 67 – 76, и Т. 2, с. 11.

ков, Дупница, Джумая (дн. Благоевград)³⁶. Константин Иречек пише по-късно:

Според Берлинския договор Рилският манастир от „пустиня“, скрита в средата на Османското царство, стана погранично място. Българско-турската граница на билото по южната страна на поречието на Рила се вижда от всяко по-високо място в околността на манастира, но поради безлюдие на планината тук и от двете страни нито се и пази.³⁷

Петко Славейков подготвя голям географски речник, изгорял при опожаряването на Стара Загора. Докато изследва етимологията на Марица и Хеброс (Ибър), при последното си „обхождане по изворите на Марица“ той открива връзка между двете реки и че извираят несъмнено от една и съща планина – Рила, т. е. подкрепя народния възглед³⁸.

С решението „да посети всички по-високи върхове на своето отечество, от които би могла да се види България в по-голям размер и които са почти неизвестни били досега, не само на българските господари, но и на обикновенните учени и любители, с изключение на няколко чуждестранни туристи, овчари и хайдути“³⁹, княз Фердинанд I дава стимул и на други след него да направят същото. Той изкачва заедно със Захарий Стоянов най-високия в Рила според тогавашното схващане Еленин връх, а за прехода им до Мусала, смятана за родопски връх, споделя, че: „Човек неволно се чувства тука, че е окръжен с величественост, гордее се, че гледа на България от най-високия отечествен връх“⁴⁰.

В своя пътепис „Великата Рилска пустиня“ Вазов се опитва да „направи“ не само геология, ботаника, зоология, но и малко география: „Рила планина е в сърдцето на Балканския полуостров. Тя се простира от Самоковското поле на север до македонската река Бистрица на юг и от Кочериновската долина до дълбокия пролом на Черни“⁴¹ Искър

³⁶ Неофит Рилски. *Описание...*, с. 4.

³⁷ Иречек, К. *Княжество България...*, с. 650.

³⁸ Вж. Славейков, П. Р. Няколко думи за Пловдив. I. Названието на Пловдив. – *Наука*, 1882, № 2, с. 175 – 176.

³⁹ Стоянов, З. *Пътуванието...*, с. 4.

⁴⁰ *Ibid.*, с. 23.

⁴¹ Тук Вазов бърка Бели с Черни Искър.

и купена на Мусала на изток⁴². Но признава в бележка под линия, че „Някои си прокарват въсточната ѝ граница по-нататък, зад самия Мусала“; като бърза да отсече, че такова „разграничение е произволно и неточно“⁴³. За него това е голямо пространство, „накръстосано с планински вериги по всяка посока, без ред и без система“⁴⁴.

Откриват се обаче директни и индиректни възражения спрямо този Вазов възглед. Асен Христофоров – писател и голям познавач на Рила от XX в. – заключава, че той „неволно плаща дан на грешката в писанията на тогавашните географи, подвели едно цяло поколение да вярва, че на изток Рила достига едва до Бели Искър и Демиркапия. Затова той поставя Мусала в Западните Родопи. Излял е дивните си възторзи само за половината планина, за днешната Северозападна Рила“⁴⁵. Освен това отправя упрек към поета, че е „останал докрай само възторжен любител на планината – без да я покори, без да премери сили с природните стихии и после да я погледне гордо като победител“⁴⁶, вероятно поради придвижването му с кон, дори към върховете, и заради непълното описание на езерата: „Той е видял няколко езера отдалеч и сякаш не е могъл да прозре отвъд меланхолния им лик, доволен да загатне за тях с няколко реда, които бледнеят пред неговите описания на върхове“⁴⁷. „Значителна част от творчеството на Христофоров може да се разглежда като своеобразен, на места полемичен диалог с Вазов“⁴⁸. Н. Аретов намира паралели между писането на Христофоров за Рила и това на Вл. Шишманов с псевдоним Петроне⁴⁹, двамата от които „се чувстват встрани от високата литература, която пълни читанките, за разлика от Вазов“⁵⁰.

⁴² Вазов, Ив. *Великата Рилска пустиня...*, с. 67

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*, с. 68.

⁴⁵ Христофоров, Ас. *Искровете: историко-географски очерк*. София: Нар. младеж, 1962, с. 13–14.

⁴⁶ Вж. Христофоров, Ас. *В дебрите на Рила*. 2 изд. София: Медицина и физкултура, 1968, с. 167.

⁴⁷ Христофоров, Ас. *Скици из Рила*. София: Медицина и физкултура, 1957, с. 154–155.

⁴⁸ Аретов, Н. Един задочен спор за Великата рилска пустиня. – В: *С възрожденски дух и модерен поглед*. Сб. в чест на М. Цанева. София: АИ Проф. М. Дринов, 2012, с. 220.

⁴⁹ Вж. Petrone. *Из Рилските самотии. Бележки на един отшелник*. София: Придворна печ. Бр. Прошекови, 1906.

⁵⁰ Аретов, Н. Един задочен спор..., с. 220.

Според Вазов пътят към Рилския манастир е „единственият вход на Рила“⁵¹. Действително в края на XIX век има малко планински пътища, но К. Иречек посочва и достъпните лятно време пътеки: от манастира за Самоков; от манастира край Илийна река през вековни гори и скалисти пустини за в градеца Мехомия в Разлог; от Самоков през Демиркапия пак в Разлог; на север през гребена право в Сапаревска Баня⁵². Самият Иречек описва подробно едно от своите преминавания от Дупница до Рилския манастир по каменита самарска пътечка „по край самите поли на великанските Рилски стени“⁵³.

Друг свят

Почти всички писали за Рила я разкриват като различен свят. „Един ден и половина разстояние нещо от голата Софийска степ, и каква разлика! Съвсем друг свят. Навред възприимаш нови, непривични впечатления, заедно с естеството на мястото, заедно с образа на живота изменява ти се и образът на мислите.“⁵⁴ Вазов нарича Рила още „зелен планински мир“, река Рила – игрива; гората има „своеобразен живот“⁵⁵ в хиляди форми, в които се развива; „Зелени ели, подобни на тесни пирамиди, стоят милиони една до друга. Те са море, океан, из който извива, или по-добре, блуждае пътеката“⁵⁶. Въпреки че е озаглавил пътеписа си „Великата Рилска пустиня“, Вазов представя съвсем различен нейн образ:

Рила е най-великолепната планина българска. Това е голям къс от Алпите, фърлен в пъпа на Балканския полуостров, в пъпа му – с геометрическа точност [...]. Тя прилича на една крепост, издигната до облаците, със своенравно искроени гранитни бастиони, пирамидовидни и купеновидни кули, замръзнали в ефира подир последните трусове и конвулсии на мирозданието⁵⁷.

⁵¹ Вазов, Ив. *Великата Рилска пустиня...*, с. 8. Независимо от коя посока се погледне, Рила е разчленена планина с дълбоки речни долини, по които може да се влезе навътре в пределите ѝ.

⁵² Иречек, К. *Княжество България...*, с. 620.

⁵³ Иречек, К. *Рилский манастир*. – *Периодическо списание на БКД*, 1885, кн. XVIII, с. 384.

⁵⁴ Вазов, Ив. *Великата Рилска пустиня...*, с. 48.

⁵⁵ След два часа сред столетната гора Вазов я сравнява с „Великия лес в средна Африка, описан от Станлея“ (*Ibid.*, с. 65).

⁵⁶ Вазов, Ив. *Великата Рилска пустиня...*, с. 20, 32, 33, 62.

⁵⁷ *Ibid.*, с. 4, 5.

Дълго преди Вазов обаче К. Иречек разкрива „алпийското великолепие“ на Рила, наричайки я „българските Алпи“, „исполински планини“⁵⁸. В спомените на З. Стоянов за прехода с княз Фердинанд Рила е несравнима – тя представлява „една такава картина, която не може да се види ни от една друга гледна точка на всичките планини в България“, „чудна и божественна“. За княза, обиколил цяла Европа, Витоша изглежда „плоска и незабележителна“, като „един вид могила“ в сравнение с Рила⁵⁹. Макар целите „Рилски планини“ да са разкошни, „най-раскошна е картината на езерата, която съставляват източниците на Черний и Левий Искър“⁶⁰.

Геологът Ами Буйе, „патриарх на българските пътувачье“ (според Иречек), посветен на изследване на Балканите, признава: „Аз не зная друга планина, която да прилича толкова много на Рилската планина, колкото гранитният централен масив на Татрите“⁶¹, а скалите и оприличава на „огромни камъни пудинг“⁶². Самият Иречек допълва наблюденията му: „Рила Планина има своите „морски очи“, както Татрите – около 50 малки синьозелени езера“⁶³. Бащата на българската геология, Георги Златарски също я сравнява в географско отношение с Татрите (Карпатите): „Върховете ѝ са голи, скалисти и без определена правилна форма; те са назъбени, изрязани, разпукани и се издигат било във вид на пирамиди и остри върхове, било във високи стени изнад границата на лесовете“⁶⁴.

Рила е видяна от петрографа Г. Бончев като една от най-бележитите български планини, част от величествения Рило-Родопски алпийски колос, един вид планински възел, от който се разклоняват околните планини⁶⁵. Кочериновата котловина с нейната топлина и плодородие Иречек оприличава на италианските долини, а поречието на р. Рила сравнява с „чудноокрасната долина Земска (Zemm) под Ингент в тирол-

⁵⁸ Иречек, К. Рилский манастир..., с. 362, 371.

⁵⁹ Стоянов, З. *Пътуванието...*, с. 5–6.

⁶⁰ *Ibid.*, с. 3, 6.

⁶¹ Jarbuch der k.k. geology. Reichsanstalt. 1870. Bd. 20, s. 444 (цит. по: Делирадев, П. Рила. Т. 2..., с. 8).

⁶² Цит. по: Иречек, К. *Княжество България...*, с. 629.

⁶³ *Ibid.*, с. 620.

⁶⁴ Златарски, Г. По Рилската планина. Материали по геологията и минералогията на България. – *Периодическо списание на БКД*, 1885, кн. XVIII, с. 340.

⁶⁵ Бончев, Г. Принос към петрографията и минералогията на Рила планина. – *Списание на БАН*, 1912, кн. 2, Прир.-мат. кл., с. 1.

ския Цилертал (Zillertal) и на горнята част на Пасайерската (Passeier) долина, или в по-малки размери Вълтавските проломи на Чертова стена при Вишни Брод или в Сватоянските порои в Чешко⁶⁶. Пенчо Славейков нарича долината на р. Рила „долина на долините, която още никой не бил възпял“. По-късно той сам възпява в стих рилския връх Ай-Гидик⁶⁷, и го включва в „На Острова на блажените“ (1910) в частта за Велко Меруда, а самата планина – индиректно в очерка за Тихо Чубра – „при полите на Ай-Гидик, най-високата планина на Острова“⁶⁸. За него тя е

Белоглав великан, който отдавна ми е легнал на душата и симфонията на моите чувства са го приспивали и унасяли до днес в омайни сънища [...]. Не е то Рила, а е моята фантазия, която единствено има мощта да се въздига тъй високо, за да види това, което никой не е виждал, за да се подсмей на това, което никой не е осмивал, и която ми възложи грижа да печатам всичко това в Мисъл, та всякой да може да го прочете⁶⁹.

При други планински почитатели, сред които Алеко Константинов, Ив. Шишманов, д-р Кръстев, д-р Моллов, Рила като цялостен образ в творчеството им отсъства. Имената на няколко нейни върха се откриват в неосъщественото намерение на Алеко да нарече туристическия клуб, който основава, Мусала, както и в поканата от 22 август 1895 г. за изкачване на Черни връх (Мусала, Попова шапка, Еленин връх)⁷⁰. Но един връх в близост до Мусала – „Рилския великан и планински цар“⁷¹ – е наречен от посветени туристи и писатели, направили първия зимен преход до първенеца на негово име – вр. Алеко. А най-голяма почит към Рила показва прекосилият Европа Ватенвил – още през 1883 г. я нарича „туристически рай“, към който призовава европейските туристи и алпинисти много преди самите българи да оценят даденостите ѝ⁷².

⁶⁶ Иречек, К. Рилский манастир..., с. 381, 384.

⁶⁷ Букв. Мечи проход или дн. Мечи връх. Вж. Славейков, П. П. Ай-Гидик. – *Български преглед*, 1894, № 1.

⁶⁸ Славейков, П. П. *На Острова на блажените: Антология*. София: Ал. Паскалев, 1910, с. 141.

⁶⁹ Славейков, П. П. Рила..., с. 726.

⁷⁰ Константинов, А. *Съчинения*. Т. 2. София: Бълг. писател, 1989, с. 284, 99.

⁷¹ Делирадев, П. *Из Рила*. София: Хемус, 1929, с. 6, 68.

⁷² Делирадев, П. *Рила*. Т. 2..., с. 8.

Този чуден планински свят става извор на вдъхновение. Рила предразполага творците за четене на стихове: в нейните обятия Вазов често прочита Толстой и Лермонтов, за „да почувствува най-добре благоуханието на тяхната поезия. В тая поезия силно се е отразила тайната меланхолия и нега на природата“⁷³. Но тя вдъхновява и за писане: „оня, който иска да бъде, или се мисли, поет и може-би да знае наизуст и цял Шекспира, а не се сеща, когато се искачи на един планински връх, да вдигне в благоговейно възхищение ръце към небето, към оня дивен Поет, който е създал величайшата поема“⁷⁴. Според него поклонниците естетици се умножават, за сметка на поклонниците богомолци, а „секи човек, и най-прозаичният, е малко поет в душата и ако природата не може да го възхити или вдъхнови, то се ще го побутне“⁷⁵. Това качество важи с особена сила за Рилската природа.

Суровият образ

Рила понякога разкрива образа си в студени и мрачни тонове. За мисионера и преводач на Библията на новобългарски език Илайъс Ригс това, от една страна, е „много романтична земя“, но от друга, „пейзажът е страшен и величествен“⁷⁶. Захарий Стоянов смята „Пътят за най-жесток, като се прехвърли билото и се захване спущането към север къде Самоков. Той е тясна крива пътека послана с гранитни камаци, не за хора и за коне, а за кози“⁷⁷. По време на буря „при гръмотевиците не се гърми само на едно място от небето, а реве и се тресе цялата планина като едно гигантско животно. И страшно и величествено!“⁷⁸. А нейните обитатели признават: „Ние сме прости човеци в сурови планини, ала все, що имаме, е от това, че св. Иван (Рилски) се случи на тия места“⁷⁹.

Невъзможно да се изобрази с перо величествената картина на природата, особено планинската [...]. Как ще възсъздадеш във фантазията

⁷³ Вазов, Ив. *Великата Рилска пустиня...*, с. 50.

⁷⁴ *Ibid.*, с. 117.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Ригс, Е. Дневник от едно пътуване, направено с преп. Т. Баингтън в Европейска Турция през септ.-окт. 1859. – В: *Американски пътеписи*. Съст. Ф. Шашко. София: Планета-3, 2001, с. 37–38.

⁷⁷ Стоянов, З. *Пътуванието...*, с. 15.

⁷⁸ Йорданов, Ив. *Рила и манастиря...*, с. 35.

⁷⁹ Иречек, К. *Рилский манастир...*, с. 385.

му тия грозни, намусени, почти ужасни скалисти ридове, които те пренасят в невъобразимо далеките времена на страшните геологически революции, когато се втвърдявали първите грапели на земната кора – планините, – или тия светлотъмни езера под мене, прилични на отверстия, из които се отива в морето или в ада⁸⁰.

Амбивалентното отношение на поета към планината изпъква в подобни цитати – и величествена, но и с грозни, ужасни ридове. На места отношението на Вазов към населените места, през които минава на път за Рилския манастир, е твърде пренебрежително – той използва лексика с негативна окраска: „неизличим печат на грозота и запустение“; „нищожни, разсипани, дрипави хижички“, подобни на „парцаливи и недъгави просяци“; „жалка картина“, вероятно за да ги противопостави на природната неприкосновена хубост⁸¹. А Царев връх олицетворява не много поетично: „виждахме го само до рамената му, които се завършваха космати в небето“⁸². Попаднал в една непозната за него среда, творецът се държи детински – хвърля големи камъни в бързея на Друшлявица, който „с голяма мъка и гняв успяваше да ги бутва долу“, а към кучетата подхожда агресивно: „Аз им фърлих няколко камъни, но както обикновено бива, псетата се фърлиха неистово въз камъните, а после с нова ярост дойдоха по-близко към нас“⁸³. За изгорялата гора „мълви проклетия“, без да съзнава, че пожар на такова място най-вероятно е предизвикан не от човек, а от мълния⁸⁴.

Суровите условия, които предлага Рила, от друга страна, се оказват предимство за редица хайдути и хайдушки чети. Въпреки че Рила е отхранила предимно просветители – Йоан Рилски, Паисий Хилендарски, К. Фотинов, Неофит Рилски, Хр. Павлович – и не е типичната хайдушка планина като Балкана, тя, наравно с него, е смятана за покровителка на българския народ⁸⁵. Под нейните „борове и буки намираха подслон и будните синове на поробения народ. Прокудени от насилието, те налитаха от нашите чуки и мъстеха за отнетия живот, за поруганата чест“⁸⁶. Константин Иречек потвърждава, че през манастирските гори

⁸⁰ Вазов, Ив. *Великата Рилска пустиня...*, с. 116.

⁸¹ *Ibid.*, с. 10–11.

⁸² *Ibid.*, с. 14.

⁸³ *Ibid.*, 53, 75.

⁸⁴ *Ibid.*, с. 107.

⁸⁵ Йорданов, Ив. *Рила и манастиря...*, с. 27.

⁸⁶ Делирадев, П. *Из Рила...*, с. 26.

понякога се промъкват хайдушки чети, дори среща няколко македонски хайдути по време на един от преходите си⁸⁷. По-късно и Вазов разказва за срещата си с беглеца от разбитата Бенковска чета бай Тодор⁸⁸. Самият манастир приема няколко ранени батачани през 1876 г., а „през руско-турската война целият градец Рила избягал в манастира, но през върлата зима пътищата се затрупали с такива снегове, че скитниците башибозуци и турски мародери не се осмелили да влязат навътре в планините“⁸⁹. В някои хайдушки песни за Стоян войвода също се откриват очертанията на образа на планината: „из тази Рила планина, / из този Доспат балкана, / из тези дълбоки долове, / из тези високи рътове...“⁹⁰.

Заклучение

Когато Вазов трябва да се раздели „с тая горделива и неначета природа“, той цитира стих от сборника на Дозон: „Юнак на гора говори: / Оставай сбогом, прощавай, / Горо ле, Рила планино!“⁹¹, и с тъга констатира, че малко време ѝ е бил гостенин, но то е било най-богатото за него „с впечатления нови и велики“ за „величествения лик на Рила-планина, с всичката своя омайност и дивашкост“⁹². Той напомня, че българите нямаме нужда да ходим твърде далеч, за да видим чудесата на света; „нашата Рила е също един свят за чудене и почти толкова непознат за нас, колкото и Скалистите планини [...]. Качете се на Рила да видите оттам колко е велика и хубава нашата България!“⁹³. Така насочва от красотата на частното към цялото – към образа на новоосвободена България.

Въпреки че от началото на XX век Рила става все по-гостоприемна и вече не е толкова пуста – за периода между 1924 и 1960 г. от Кочериново до Рилския манастир дори съществува и дековилка⁹⁴ – все още

⁸⁷ Иречек, К. Рилский манастир..., с. 384.

⁸⁸ Вж. Вазов, Ив. *Великата Рилска пустиня...*, с. 17.

⁸⁹ Иречек, К. *Княжество България...*, с. 647.

⁹⁰ Делирадев, П. *Рила*. Т. 2..., с. 10.

⁹¹ Вж. Дозон, О., Л. Гайтнер. *Поглед отвън*. Съст. В. Пенчев. София: АИ Проф. М. Дринов; УИ Св. Кл. Охридски, 2015, с. 130.

⁹² Вазов, Ив. *Великата Рилска пустиня...*, с. 125.

⁹³ *Ibid.*, с. 124–125.

⁹⁴ Теснолинейна железница, достигнала 15 гари, но е закрыта поради намалелия дърводобив, намалелия брой поклонници и икономически неизгодната ѝ експлоа-

има някои места, далеч от оживените туристически пътеки, където се е запазила до голяма степен дивата планинска природа. Всяко лято Рила приютава и последователите на философското учение на Петър Дънов – Бялото братство. А творците, които се докосват до видимите и невидимите пътеки на Рила с „целия техен лабиринт“, с „мозайката от безбройните планински кътчета, до които водят същите тези пътеки“⁹⁵, преобразяват този пустинен образ, запечатан с векове у българите, разкривайки новия – на един чуден „планински рай“.

БИБЛИОГРАФИЯ

Априлов, В. *Болгарския граммоты собранныя, переведенныя на русский язык и объясненная* [Aprilov, V. *Bolgarskiya grammotay sobrannaya, perevedennaya na russkiy yazayk i obayasnennaya*]. Одесса, 1845.

Аретов, Н. Един задочен спор за Великата рилска пустиня. – В: *С възрожденски дух и модерен поглед*. Сборник в чест на чл.-кор. проф. М. Цанева [Aretov, N. *Edin zadochen spor za Velikata rilska pustinya*. – In: *S vazrozhdenski duh i moderen pogled*. Sbornik v chest na chl.-kor. prof. M. Tsaneva]. – София: АИ Проф. М. Дринов, 2012, с. 216–221.

Бончев, Г. Принос към петрографията и минералогията на Рила планина [Bonchev, G. *Prinos kam petrografiya i mineralogiyata na Rila planina*]. – *Списание на БАН*, 1912, кн. 2, Прир.-мат. кл., с. 1–176.

Вазов, Ив. *Великата Рилска пустиня. Пътни бележки и впечатления* [Vazov, Iv. *Velikata Rilska pustinya. Patni belezhi i vpechatleniya*]. – София: Хр. Олчев, 1904.

Ганчев, Ст. *Цветя от Рила* [Ganchev, St. *Tsvetya ot Rila*]. Свищов: Д. Т. Дамянов, 1927.

Грънчаров, Р. *Върховете на Рила* [Grancharov, R. *Varhovete na Rila*]. – София, 2005.

Захариев, Ст. *Географико-историко-статистическо описание на Татар Пазарджишката кааза* [Zahariev, St. *Geografiko-istoriko-statisticheskoe opisanie na Tatar Pazardzhishkata kaaza*]. Фот. изд. Науч. ком. и ред. И. Батаклиев, А. Арнаудов. – София: ОФ, 1973.

Делирадев, П. *Рила*. Т. 1, 2. [Deliradev, P. *Rila*, Т. 1, 2]. – София: Печ. Гладстон, 1928, 1932.

Делирадев, П. *Из Рила* [Deliradev, P. *Iz Rila*]. – София: Хемус, 1929.

тация и в следствие демонтирана (Деянов, Д. Железопътната мрежа в България – 1866–1975 година. София: ВТУ Т. Каблешков, 2005, с. 8).

⁹⁵ Грънчаров, Р. *Върховете на Рила*. София, 2005, с. 5.

Деянов, Д. *Железопътната мрежа в България – 1866–1975 година* [Deyanov, D. *Zhelezopatnata mreza v Bulgariya – 1866–1975 godina*]. София: ВТУ Т. Каблешков, 2005.

Дозон, О., Л. Гайтнер. *Поглед отвън*. Съст. В. Пенчев [Dozon, O., L. Gaytner. *Pogled otvan*. Sast. V. Penchev]. – София: АИ „Проф. М. Дринов“, 2015.

Житие и завет на св. Йоан Рилски. История на Руенския манастир „Св. Йоан Рилски“ [Zhitie i zavet na sv. Yoan Rilski. Istoriya na Ruenskiya manastir “Sv. Yoan Rilski”]. – [София]: Демакс, 2012.

Златарски, Г. По Рилската планина. Материали по геологията и минералогията на България [Zlatarski, G. Po Rilskata planina. Materiali po geologiyata i mineralogiyata na Bulgariya]. – *Периодическо списание на БКД*, 1885, кн. XVIII, с. 339–356.

Иванов, Й. Св. Иван Рилски и неговият манастир [Ivanov, Y. Sv. Ivan Rilski i negoviyat monastir]. – София: Царска придворна печатница, 1917.

Иречек, К. *Княжество България: Негова повърхнина, природа, население, духовна култура, управление и новейша история*, Ч. 1–2 [Irechek, K. *Knyazhestvo Bulgariya: Negova povarhnina, priroda, naselenie, duhovna kultura, upravlenie i noveysha istoriya*]. Пловдив: Хр. Г. Данов, 1899.

Иречек, К. Рилский манастир [Irechek, K. Rilskiy manastir]. – *Периодическо списание на БКД*, 1885, кн. XVIII, 1885, с. 360–389.

Йорданов, Ив. Рила и манастиря „Св. Ив. Рилски“ [Yordanov, Iv. Rila i monastirya „Sv. Iv. Rilski“]. – *Велико Търново*, г. IV, 1927, № 4, с. 27–31; № 5, с. 35–40.

Киселков, В. *Владислав Граматик и неговата Рилска повест* [Kiselkov, V. *Vladislav Gramatik i negovata Rilska povest*]. – София: [Б. и.], 1947.

Константинов, А. *Съчинения* [Konstantinov, A. *Sachineniya*]. Т. 2. София: Българ. писател, 1989.

Младенов, Ст. Имената на още десет български реки [Mladenov, St. *Imenata na oshte deset balgarski reki*]. – *Списание на БАН*, 1915, кн. 10, Ист.-филол. кл., с. 41–70.

Неофит Рилски. *Описание болгарского священного монастыря Рилского* [Neofit Rilski. *Opisanie bolgarskogo svyashtennago monastirya Rilskogo*]. – София; Рилски манастир, 1879.

Радев, Ж. *Природна скулптура по високите български планини* [Radev, Zh. *Prirodna skulptura po visokite balgarski planini*]. – София: Просвета, 1920.

Ригс, Е. *Дневник от едно пътуване, направено с преп. Т. Баингтън в Европейска Турция през септ.-окт. 1859* [Riggs, E. *Dnevnik ot edno patuvane, napraveno s prep. T. Baington v Evropeyska Turtsiya prez sept.-okt. 1859*]. – В: *Американски пътеписи*. Съст. Ф. Шашко. – София: Планета-3, 2001, с. 37–38.

Симеонов, Б. Рила [Simeonov, B. Rila]. – *Турист*, 1966, № 3, с. 20.

Славейков, П. Р. Няколко думи за Пловдив. I. Названието на Пловдив [Slaveykov, P. R. Nyakolko dumi za Plovdiv. I. Nazvaniето na Plovdiv]. – *Наука*, 1882, № 2, с. 175 – 183.

Славейков, П. П. *На Острова на блажените: Антология* [Slaveykov, P. P. *Na Ostrova na blazhenite: Antologiya*]. – София: Ал. Паскалев, 1910.

Славейков, П. П. Рила. Част първа [Slaveykov, P. P. Rila. Chast parva]. – *Мисъл*, г. III, 1894, № 10, с. 725 – 734.

Стерев, Д. Няколко думи за Рилската пустиня. Рилски манастир [Stereov, D. Nyakolko dumi za Rilskata pustinya. Rilski manastir]. – Търново: Скоропечатница на П. х. Панаиотов, 1886.

Стоянов, З. *Пътуванието на Негово Ц. Височество Фердинанд I до Рилския манастир и по планините Рила и Родопите* [Stoyanov, Z. *Patuvaniето na Negovo Ts. Visochestvo Ferdinand I do Rilskiya manastir i po planinite Rila i Rodopite*]. – София, 1889.

Тукидид. *История на Пелопонеската война*. Прев. М. Мирчев, 1979. Ел. обработка: Н. Бойков, 2013 [Tukidid. *Istoriya na Peloponeskata voyna*]: <https://theseus.proclassics.org/directory/226> (посл. проверка 10.12.2024).

Турските документи на Рилския манастир [Turskite dokumenti na Rilskiya manastir]. Прев. и съст. Д. Ихчиев. – София: Рилски манастир, 1910.

Христофоров, Ас. *Скици из Рила* [Hristoforov, As. *Skitsi iz Rila*]. – София: Медицина и физкултура, 1957.

Христофоров, Ас. *Искровете: историко-географски очерк* [Hristoforov, As. *Iskroвете: istoriko-geografski ocherk*]. – София: Нар. младеж, 1962.

Христофоров, Ас. *В дебрите на Рила*. 2 изд. [Hristoforov, As. *V debrite na Rila*. 2 izd.]. – София: Медицина и физкултура, 1968.

Энциклопедический словарь [Entsiklopedicheskiy slovary]. Т. 1. Под ред. на И. Е. Андреевскаго. Санкт Петербург и др.: Ф. А. Брокгаузъ, И. А. Ефронъ, 1890.

Jarbuch der k.k. geology. Reichsanstalt. 1870. Bd. 20, s. 444.

Благодарности и финансиране

Статията е подготвена с финансовата подкрепа на МОН в рамките на ННП „Развитие и утвърждаване на българистиката в чужбина“. Дог. № ДСД-10/28.10.2022.

Maria Pileva, Assoc. Prof. PhD
Institute for Literature – BAS
ORCID ID: 0000-0002-3082-5797
marywinny@abv.bg

ПРОВОКАЦИИ



МУЗИКАТА ОТВЪД НАС: ПОСТ/АНТРОПОЦЕНТРИЧНИ РАКУРСИ КЪМ НЯКОИ МУЗИКАЛНИ ФЕНОМЕНИ

Станимира Уидърз

Институт за изследване на изкуствата – Българска академия на науките

THE MUSIC BEYOND US: POST/ANTHROPOCENTRIC PERSPECTIVES ON SOME MUSIC PHENOMENA

Stanimira Withers

Institute of Art Studies – Bulgarian Academy of Sciences

Резюме. Изкуството и природата често биват разглеждани и нерядко противопоставяни като два обособени свята с различен Творец, еволюция и вътрешна логика на развитие. Среците на тези светове неизменно се провеждат в дискурсивната вселена на Ното sapiens, в която този, който задава правилата и пише граматиката, е човекът: разбирането ни както за изкуството, така и за природата е антропоцентрично по неизбежност. „Разделяме света на субекти и обекти и в природата най-често ние, хората, сме субектите“, пише Майкъл Полан в „Ботаника на желанието“ (2002), и продължава: „Какво, ако се окаже, че граматиката е напълно погрешна, самообслужваща суета?“. Този текст насочва вниманието към „и“-то от темата на конференцията, което артикулира изкуството и природата не в опозиция, а в съюз, взаимодействие и дори в симбиоза.

Ключови думи: музика на растенията; зоомузикология, биомузикология, нишова хипотеза, антропоцентризъм

Abstract. Art and nature are often regarded as two separate, distinct worlds with different creators, evolution and internal logic. The meetings of these worlds inevitably occur in the discursive universe of Homo sapiens, in which rules are set and grammar written by man. In this way our understanding of art and that of nature is anthropocentric by default. “We divide the world into subjects and objects and (...) in nature generally, we humans are the subjects”, write Michael Pollan in The Botany of Desire (2002: xiv) and continues, “What if that grammar is all wrong, a self-serving conceit?” This text places the attention upon the conjunction “and” from conference’s theme, which articulates art and nature not in opposition, but in alliance, relationship and even symbiosis.

Keywords: *Music of Plants, Zoomusicology, Biomusicology, Niche Hypothesis, Anthropocentrism*

„Звуците, както и числата, са безкрайни“, възкликва протагонистът от разказа на Роалд Дал „Ултразвуковата машина“, Клаузнър¹. Воден от любопитството си на учен-ентузиаст, той изобретява „нещо като радиоприемник“, в състояние да улови вибрации под 20 и над 20 000 Hz, неуловими за човешкото ухо, и да ги „транспонира“ в звуци. Така Клаузнер става свидетел на реакцията на градинските рози, когато те биват отрязани от ножицата на съседката – машината възпроизвежда странни хлипове и тънички вопли, които разтърсват учения. За да провери инфразвуците, той забива брадвата си в едно вековно дърво и е изпълнен с ужас от изохкването на бука, от дълбоката въздишка, която реверберира цяла минута... Така Клаузнер потвърждава хипотезата си за „безкрайността“ на звуците и се уверява, че сме заобиколени от безброй фини създания, които съществуват в комуникация и взаимодействие с околната среда, в недостъпен за нас пласт от реалността.

Когато Дал публикува разказа си през 1949 г. жанрът е определен като научна, или спекулативна фантастика. Днес звукът е във фокуса на академични дисциплини като биоакустика и когнитивност на растенията, които изследват ролята на медиума в зеления *Umwelt*: от една страна, през „оптиката“ на звука учените изследват биоритмите и поведението на растенията, от друга, как те произвеждат, възприемат и реагират на звукови вълни. Пионер в биоакустичните изследвания на растенията е Моника Галиано от австралийския Университет на Южния кръст; през последните 10 години тя осъществява редица новаторски изследвания, в които успешно прилага метода на Павлов при растенията², демонстрира, че царевицата издава звук или доказва, че корените на градинския грах усещат и разпознават наличието на вода не само чрез наличието на влажност, но и чрез акустични сигнали³ (2017). Тези и редица други изследвания превръщат биоакустиката на растенията от практически несъществуващ клон на биоакустиката през XX в. в една от най-динамичните мултидисциплинарни научни

¹ Dahl, R. *The Sound Machine*. London, UK: Puffin books, 2000.

² Gagliano, M. et al. Experience teaches plants to learn faster and forget slower in environments where it matters. – *Oecologia*, 2014, vol. 175 (1), pp. 63 – 72.

³ Gagliano, M. et al. “Tuned in: plant roots use sound to locate water”. – *Oecologia*, 2017, vol. 184 (1), pp. 151 – 160.

области⁴. Като последица на растящия експоненциално интерес към вътрешния живот на растенията през последните 10 години се появяват редица „машини“, не твърде различни от машината на Клаузнер, които лесно се интегрират в битието на градския човек като сурогат на липсващата му връзка с природата. В основата на устройства като PlantWave например, които правят „музиката на растенията“ еднакво достъпна навсякъде, стои процесът биосонификация. Той измерва промените в електрическите токове по повърхността на листата на растението (с помощта на електроди) и преобразуването на тези колебания в съобщения, които, свързани със синтезатор, може да бъдат чути като тонове. Биосонификацията дава възможност да се изследват не само специфичният звуков профил и биоритмите на различните растения, но и по-важното: как чрез звуковата организация и музикална рамка да добием по-дълбок и интимен поглед върху вътрешния живот и нуждите на дадено растение. И най-вече: как да се промени парадигмата и да започнем да се отнасяме към растенията като към живи същества, които имат не само стратегии и комуникации, свързани с оцеляването им, но и социален живот, предпочитания, желания, дори съзнание.

„Музиката на растенията“ възниква като мултидисциплинарна изследователска област, включваща био-електромагнетика, физиология (и невробиология) на растенията и музикална технология; тя е колаборационен проект, доколкото растенията не създават „музика“ сами по себе си и доколкото музиката не изпълнява роля или функция в тяхната „култура“. Понятието се използва в кавички, поставени от блюстителите на традицията, които са не само скептични по отношение на „музиката на растенията“, но смятат и самото допускане, че последните могат да бъдат интелигентни за подвеждащо и ненаучно⁵. Техните опоненти от движението за съзнание на растенията напомнят, че споделяме общ прародител както с растенията и животните, така и с гъби, водорасли и плесени – LUCA (the Last Universal Common Ancestor), родителят на надцарството на еукариотите, от когото произлизаме всички, е живял преди 3.8 милиарда години в първичния океан. От тогава безброй неща

⁴ За сравнение, тагът „биоакустика на растенията“ в търсачката Google Scholar генерира 485 линка с изследвания за периода 2023 – 2024 г. Това е повече от изследванията по темата за цялото първо десетилетие на XXI в. – 406.

⁵ Robinson, D. et al. Plant “intelligence” changes nothing. – *EMBO Reports*, 2020, vol. 21 (5).

са се променили и обособили в отделните царства, които са ни отдалечили като че ли прекомерно от някогашните ни братовчеди. Въпреки дистанцията и противоположните еволюционни позиции по въпроса колко наистина е важно да имаш мозък, хората и растенията споделят нещо фундаментално, смятат редица учени. „Ние съществуваме в континуум с акацията, репичката и бактерията: това, което ни отличава, е не качеството на интелигентност, а количеството“, твърди растителният невробиолог Стефано Манкузо⁶. Дали движението за съзнание на растенията ще докаже правотата си на скептиците, предстои да видим. Но докато чакаме, да не изключваме възможността, че може и да сме леко предубедени. Антропоцентризмът е лещата, през която през последните няколко столетия възприемаме, изучаваме и колонизираме света; лещата е мощна и необходима, но понякога тя замъглява и дори изкривява образа и ни прави твърде критични и скептични към изкуството на нашите далечни роднини, и твърде разбиращи и прощаващи собствената ни дива природа.

Музика – проблеми с дефинициите

В изучаването на музиката на *другите* неминуемо се започва от проблема с дефинициите. Това е колкото фундаментален, толкова и сложен проблем: сложен, тъй като и в най-похвалните си усилия да очертаем музикална територия, която да включва и приобщава *други* музициращи създания, ние неизбежно поставяме изисквания и разделителни линии в зависимост от актуалното си познание – линии, които са толкова по-дебели, колкото по-малко знаем за *другия*; фундаментален, тъй като именно на базата на определенията си решаваме дали даден животински вид създава именно „музика“ или „просто“ вокализира, воден от еволюционен инстинкт. Дефинициите на музиката могат да запълнят няколко книги. На първо място, те се различават на базата на хипотези за произхода. Дали музиката е уникално човешка, като езика например? Дали някои от основните ѝ елементи присъстват във вокализациите на не-човешки животни? Специализираната литература не предлага еднозначен отговор, тъй като учените не съумяват да постигнат съгласие дори относно еволюционното начало и роля на музиката. Най-силният и скандално прочут аргумент на групата на неадапционистите се съдържа във фразата на Стивън Пинкър за

⁶ Pollan, M. The intelligent plant. – *The New Yorker*, 2013, Dec. 15.

музиката като „слухов чийзкейк“: „Що се отнася до биологичните причина и следствие, музиката е безполезна“, пише Пинкър и уточнява: „Музиката може да изчезне от нашия вид и останалата част от начина ни на живот ще бъде практически непроменена“ и „това е технология, а не адаптация“⁷. Тази диагноза съживява и стимулира изследванията на биологичната основа на музикалните предразположения и еволюцията на музикалните способности, в резултат на които се оформят няколко хипотези за музиката като сложна биологическа адаптация⁸. Съществуват поне три адаптационни хипотези. В „Произходът на човека“ от 1871 г. Дарвин твърди, че докато музиката няма значение за оцеляването на вида, тя играе ясна роля в половия подбор; според него музиката „от най-малка полза за човека по отношение на ежедневните му навици на живот“⁹ предхожда появата на речта. Според друг разказ феноменът възниква от вокализациите на възрастните (на родителите) към бебето (им), които заздравяват емоционалната връзка между тях, осигуряват благоденствието и подобряват шансовете за оцеляване на детето¹⁰; тези вокализации предхождат както музиката, така и речта. Трета адаптационна хипотеза вижда музиката като ключов фактор за насърчаване на груповата кохезия като един вид социално лепило, което засилва сътрудничеството и единството на групата¹¹. В една от най-обещаващите по-нови теории на неадапционистите музиката е представена като „трансформиращо изобретение на разума“ (подобно на огъня), което използва вече съществуващи способности и има важни културни и биологични последици¹².

⁷ Pinker, S. *How the mind works*. New York: W W Norton & Co, 1997, pp. 528 – 529. В предговора към второто издание на книгата от 2009 г. Пинкър признава, че въпросната хипотеза и особено прословутата фраза „слухов чийзкейк“ са му донесли печална слава и многобройни критики („вероятно ще влезе в некролога ми“); и продължава с убеждението си, че критиките са неоснователни, а авторите им са „в недоразумение относно значението на адаптацията в биологическия смисъл“.

⁸ Morley, I. *The prehistory of music: human evolution, archaeology, and the origins of musicality*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2013.

⁹ *Ibid.*, p. 1.

¹⁰ Dissanayake, E. If music is the food of love, what about survival and reproductive success? – *Musicae Scientiae*, 2008, vol. 12 (1), pp. 169 – 195.

¹¹ Dunbar, R. I. M. On the evolutionary function of song and dance. – In: *Music, language, and human evolution* (ed. Bannan N.). Oxford, UK: Oxford University Press, 2012, pp. 201 – 214.

¹² Patel, A. D. Music, biological evolution, and the brain. – In: *Emerging disciplines* (Eds Levander C, Henry C.). Houston, TX: Rice University Press, 2010, pp. 91 – 144.

Дефинициите за музиката се различават и в зависимост от това какво влягаме в самото понятие – дали музиката е разбрана *просто* като организиран звук, или като комуникиран смисъл, като културен продукт, като резултат от намерение, като взаимодействие между изпълнител и слушател и т. н. В най-детериториализираната си артикулация „Музика е всичко, което слушам, когато възнамерявам да слушам музика“ – според композитора Лучано Берио¹³. С други думи, „ако допуснем, че звукът е организиран и концептуализиран не само от този, който музицира, но и от ума, който го възприема, музиката е уникално човешка“, отбелязва Жан-Жак Натие¹⁴.

Зоомузикологията предизвиква това разбиране. Идеята за подобна дисциплина възниква в книгата на композитора Ф. Б. Маш „Музика, мит и природа“, в която авторът провокативно предлага да започнем да говорим за музиката на животните без кавички¹⁵. „Ако се окаже, пише Маш, че музиката е широко разпространен феномен сред редица живи организми освен човека, то това поставя под въпрос дефинициите ни за музика, и също тези за човека и неговата култура, както и самата наша идея за това какво е животното.“ Учени като Дарио Мартинели, водеща фигура в дисциплината, настояват за преразглеждане на силно антропоцентричните конотации в настоящите дефиниции и предлагат музиката да се разглежда най-общо като феномен, основан на емоция и инстинкт. Проблемността на това предложение се корени не толкова в неговата радикалност, а по-скоро в компартиментализацията вътре в самата дисциплина, в която липсва единомислие не само по отношение на това *кога* и *какво* е музиката, но и на много по-тясното понятие песен. Според У. Б. Браутън¹⁶ песента е „поредица от ноти, обикновено от повече от един тип, произнесени последователно и свързани така, че да образуват разпознаваем модел във времето“. Според Фич¹⁷ обаче песните може да бъдат определени като „сложни, заучени вокализа-

¹³ Rossi, N. A talk with Luciano Berio. Italian composer turns musical pastiche into art. – *The Christian Science Monitor*: <https://www.csmonitor.com/1987/1109/imusi11.html> (4.12.2024).

¹⁴ Nattiez, J. J. The Concept of Music. – In: *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. New Jersey: Princeton University Press, 1990, p. 58.

¹⁵ Mâche, F. B. *Music, Myth and Nature, or The Dolphins of Arion*. London, UK: Routledge, 1993, p. 92.

¹⁶ Payne, R., McVay, S. Songs of the Humpback Whales. – *Science*, 1971, pp. 585–597.

¹⁷ Fitch, W. T. The biology and evolution of music: a comparative perspective. – *Cognition*, 2006, vol. 100 (1), pp. 173–215.

ции“. Това второ, по-съвременно определение е по-ограничаващо, тъй като предполага, че произведените звуци са сложни и че процесът на обучение е неотделима част от пеенето. Според дефиницията на Фич „песни“ може да бъдат намерени при птици, хора и морски бозайници, докато вокализациите на насекоми, жаби и нечовекоподобни примати, които не са научени, не може да бъдат включени.

Разбира се, жабите едва ли се терзаят нощем дали са включени в престижните списъци на Сапиенс, или не – суматохата около пунктуацията и граматиката на животинската музика е дълбоко човешка. Както някои отбелязват, самият поход за по-доброто разбиране на нечовешката музика е в края на краищата, иронично, антропоцентричен: докато не проумеем музикалното поведение на животните, ние не може да знаем колко музикален е човекът, пише етномузикологът Марсело Келер и предлага обединение между етномузикология и зоомузикология, което той си представя като „сватба, която ще се празнува в рая“¹⁸.

Музиката на пойните птици

Въпреки че често се завеждат под един знаменател, капацитетът за звуково възприятие и способността за звукопроизводство не са едно и също нещо: разликата между двете е около 500 милиона години, като производството на звук (с части на тялото) се появява при насекомите преди около 250 милиона години¹⁹. В еволюционния процес „истински“, произведен от гласните струни глас се появява за първи път сред земноводните преди около 180 милиона години. Гласът е скъпо еволюционно изобретение, възможно е и именно той да е една от решаващите разлики, които разделят нашата еволюционна линия от тази на най-близките ни живи роднини, големите африкански маймуни, преди около 6 – 7 милиона години²⁰. Днес знаем, че човекът не е единственото „пеещо“ същество – „производство на музика“ и сложно вокално обучение е документирано при птици (най-малко три класа, сред които

¹⁸ Keller, M. Zoomusicology and Ethnomusicology: A Marriage to Celebrate in Heaven. – *Year Book for Traditional Music*, 2012, vol. 44, p. 168.

¹⁹ В изследването си на вкаменелости на катидид Гу (Jun-Jie Gu) установява, че древният скакалец е произвеждал звук с честота около 6400 Hz, с около октава по-висок от най-високия звук, записан от певичката Марая Кери (Habib, M. Fossils Reveal When Animals Started Making Noise. – In: *Scientific American*: <https://www.scientificamerican.com/article/fossils-reveal-when-animals-started-making-noise/> (4.12.2014).

²⁰ Гибонът е най-близкият до нас „пеещ“ животински вид.

„пойни птици“, колибри и папагали) и бозайници – нечовекоподобни примати, гризачи, перконоги и китоподобни.

Този кратък списък е всъщност впечатляващ, като се вземе пред вид фактът, че доскоро птичата песен се е смятала за единствената форма на животинска музика. Днес знаем за функцията ѝ повече, отколкото за която и да е друга сложна акустична комуникационна система. По редица маркери тя може да бъде сравнена с традиционната музика – във връзка със заучаването на песента и процеса на вокално обучение, с културното предаване, еволюция и промяна на песента, с варирането на мотиви, дори с факта, че музиката доставя вътрешно удовлетворение²¹. Приликите с човешката музика са и на структурно ниво. Характерната вокализа на каньонското орехче например (*Catherpes mexicanus*) ясно трасира низходяща хроматична гама. Друга гама, пентатоничната, използва дроздът отшелник (*Catharus guttatus*). Пентатониката е древна музикална организация, най-ранните открити флейти са пентатонични, а те са на около 50 000 години (за сравнение – пещерните рисунки от Ласко са на 17 – 22 хил. години). Можем само да спекулираме дали точно близостта на традиционната песен и дроздовата музикална структура е причината хората да оценяват музиката на птицата толкова високо²².

Изучаването на птичата песен е белязано от редица типични трудности, като деконтекстуализация, проблеми на транскрипцията, нотация. В своя труд от 1938 г. „Вибрационните честоти на пойните птици“ А. Р. Бранд²³ твърди, че повечето представители на пойните птици вокализират над 4000 херца, което е около най-високия тон на пианото. Най-високата честота, измерена от него, е на американския черен копривар (*Setophaga striata*) – 10 225 херца, равняваща се на Ми от осма октава плюс четвърт тон. Човешкото ухо, което бездруго не е способно да различава интервали при такива високи честоти, е допълнително предизвикано от факта, че отделните тонове в птичата песен не са „темперирани“ и често се „изкривяват“. Част от затрудненията на

²¹ За хормоналните промени при пеещия скорец вж. Doolittle, E. “Hearken to the Hermit-Thrush”: A Case Study in Interdisciplinary Listening. – *Frontiers*, 2020, vol 11.

²² Теорията за пеещият пентатоника дрозд не е неоспорвана. В статията от 2020 г. зоомузикологът Емили Дулитъл преглежда историята – или според нея мита – за „пентатоничния“ дрозд и предлага алтернативна, „много по-вероятна“ теория: че поне 70% от песните на дрозда са основани на обертоновата поредица (*Ibid.*).

²³ Brand, A. Vibration Frequencies of Passerine Bird Song. – *The Auk*, 1938, Vol. 55 (2).

процеса по „опитомяване“ на птичата песен може да бъдат компенсирани с възможностите на звукозаписните технологии. В изследванията си от 1969 г. орнитологът музиколог Петер Сюке прибегва до драстично механично забавяне, понякога в съотношение 1:10 или дори 1:25. Този процес той нарича „звукова микроскопия“²⁴. По отношение на тази и ред други техники за дешифриране на птичата песен авторът на книгата „Птиците на Месиен“ (1971) Тревър Холд обобщава, че въпросът за птичата песен подчертава фундаменталната неадекватност на човешкия слух²⁵. Действително, бумът на технологиите през XX век извежда на преден план тази неадекватност, като едновременно с това предоставя инструменти и способности за нейното преодоляване. Технологиите на Едисоновия въсъчен цилиндър от началото на века е революционизирана от технологията на магнетофонната лента от 50-те, която прави възможна споменатата „звукова микроскопия“ и поставя началото на масово събиращество на птичи песни. Изобретяването на хидрофона пък разтваря водите на океана и прави достъпен музикалния свят на морските бозайници.

Песента на гърбатият кит

Песента на гърбатия кит се изучава интензивно от 60-те години на XX век насам, следователно разбирането ѝ изостава значително от изучаването на песента на птиците, което, може да се твърди, започва още при Аристотел²⁶. Това закъсняване се дължи както на исторически, така и на чисто практически причини: китовете не могат да бъдат отглеждани в лаборатория, океанските условия ограничават както наблюдението, така и експериментирането. Песните на гърбатия кит (*Megaptera novaeangliae*) са описани за първи път от пионера в тези изследвания Роджър Пейн през 1971 г. Те са сред най-сложните акустични поведения сред животните. Песните са дълги, силно структурирани звукови поредици, които се повтарят час след час, често без пауза, дори когато певецът излиза на повърхността, за да диша. Те може да бъдат чути на огромно разстояние: през 2022 г. морският биолог Е. Гар-

²⁴ Kraft, D. *Birdsong in the music of Messiaen*. School of Art, Design and Performing Arts; Middlesex University, 2000, pp. 66 – 67.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Historia Animalium*, book IV, part 9: https://classics.mit.edu/Aristotle/history_anim.4.iv.html

ланд доказва, че китовата песен пътува над 8000 мили – от бреговете на Френска Полинезия до Западен Еквадор²⁷. Дължината на песните варира средно между 8 и 16 минути. Структурата е ясна и предвидима, с богат асортимент от „тонове“ или „единици“ (аналог на нотите в човешката музика), които се повтарят във времето и образуват „фрази“, като всяка фраза се явява няколко пъти, за да състави „тема“ – различните теми се развиват и изграждат през годините.

Типично, пеят само мъжките гърбати китове. Диапазонът им е изключително широк, включващ най-високите и най-ниските звуци, достъпни за човешкото ухо, които могат да звучат като тананикане, хъркане, стон, въздишка или дори чуруликане. Джим Дарлинг, водещ изследовател на феномена, работи по хипотезата, че песента функционира като индекс на асоциация между отделни мъжки видове, като средство за отделните мъжкарите да разпознаят колко тясно са свързани с други мъжкарите, чрез което те могат да определят дали да си сътрудничат, или да се конкурират за женската.

Пеещият Гърбат кит се намира с главата надолу на около 15 – 20 м под повърхността. Със затворени очи и опашка, насочена към небето, той е неподвижен, с изключение на бавните движения на гръдните перки напред и назад в едно с ритъма, наподобявайки на оперен певец, който размахва ръцете си, за да си помогне с високите тонове²⁸.

Гърбатите китове пеят главно в местата си за размножаване (Хавай) или по пътя от или към местата си за хранене в по-хладни води. Циклите на песните показват географски или „диалектни“ вариации: песента на гърбатия кит в Хавай е различна от тази в Австралия и тази от Карибите е различна от тази в Средиземно море във всеки един момент от цикъла. Когато китовете се завръщат в Хаваите за следващата зима, те възобновяват версиите на песните, които са били „на мода“ в края на предишния размножителен сезон. Така процесът на вариация и културен обмен в пеенето следва правилата на разпространение и вариация на народните песни в устните традиции, пише Пейн²⁹.

²⁷ Garland, E. et al. Humpback whale song revolutions continue to spread from the central into the eastern South Pacific. – *R Soc Open Sci.* 2022, vol. 9 (8).

²⁸ Lauta, L. *The Humpback Whale Song from an Evolutionary Perspective*. UvA, 2012, p. 29.

²⁹ Payne, R. *Among Whales*. New York: Dell Publishing, 1995, p. 4.

Приликите с човешката музика са смайващи, твърди Кейти Пейн, дългогодишен изследовател в областта на биоакустиката. Сравнения може да се правят по отношение на ритъма, дължината на фразите, структурата на цялото, наличието на интервали и на рими! Невероятното откритие, че китовите използват рими, е направено през 80-те години. Смята се, че римата тук изпълнява същата роля, каквато и в поезията – на мнемоничен прием. За Роджър Пейн е безспорно, че китовите създават красива, дълбоко вълнуваща музика, по отношение на която може да говорим за вариантност, промяна, импровизация и която е не само средство за комуникация, но и извор на удоволствие, себеизразяване, игра.

Фактът, че музиката на китове и хора има толкова общо, при положение че еволюционните ни пътища са се разделили преди около 60 милиона години, подсказва, че музиката може би предшества хората, че ние не само не сме създатели на музиката, но и много вероятно сме се появили късно на музикалната сцена,

пише Патриша Грей³⁰, директор на Програмата за биомузика към Американската национална академия на науките. „Нишовата хипотеза“ на нейния сътрудник Бърни Крауз, музикант и звуков еколог, ни дава възможност да си представим каква е била тази първична музикална сцена.

Нишовата хипотеза

Нишовата хипотеза³¹ е оформена на базата на три концепции като резултат от работата на Крауз по записване и архивиране на звуковата природа в девствена среда: геофония (природни звуци като дъжд, вятър, движения на водите и на земните пластове), биофония (звуците на всички живи организми) и антропофония (звуци произведени от човешката дейност). Заедно трите -фонии създават пълен звуков пейзаж. Хипотезата описва процеса, чрез който организмите в древните гори, савани, джунгли са установили своя собствена акустична честота в звуковия спектър, като са намерили пролуки или незаети пластове в

³⁰ Gray P. et al. The Music of Nature and the Nature of Music. – *Science*, 2001, vol. 291 (5501), pp. 52 – 54.

³¹ Krause, B. The Niche Hypothesis. – *Soundcape Newsletter*, 1993, vol. 6.

звуквата стена, която ги заобикаля, или пък са я пронизали с достатъчно ярък звуков отпечатък, така че гласът им да бъде демаскиран и да установят своя ниша, своя територия. Това е постигнато чрез компромиси, като всеки вид е коригирал вокалния си израз чрез изместване на честотата или на времевия интервал от денонощието.

Показателен е следният разказ на Крауз³². През 1988 г. определена компания за дърводобив получава разрешение за селективна сеч в защитена горска зона в Сиера Невада, наречена Линкълн Медоу. През 1988 г., малко преди да започне работата на компанията, Крауз записва биофонията на гората в последните часове на деня. Получената спектрограма показва забележителна плътност във всички честотни диапазони, каквато може да се очаква от местообитание, наситено с разнообразен животински свят. През 1989 г., след приключване на дърводобивната дейност, той се връща на същото място при същите условия и по същото време. Мястото изглеждало все тъй пълно с живот – „Бях възхитен да видя, че почти нищо не се е променило“, споделя Краузе. Когато разглежда спектрограмата в студиото, той преразглежда впечатлението си:

Изчезнали бяха гъстотата и разнообразието от птици. Нямаше го и цялостното звуково богатство, което присъстваше предходната година. Единствените ясни звуци бяха струята на поточето и ударите на кълвача.

Тогава Крауз осъзнава, че ухото може да разкрие истинското състояние на местообитанието много по-точно и вярно, отколкото окото би могло. Ако една снимка действително се равнява на хиляда думи, според този разказ един звук струва колкото хиляда снимки.

Теорията на Крауз предлага поглед към еволюцията на видовете на базата на звука. Това, което чуваме, когато слушаме животински звуци в тяхната среда, е резултат от милиони години адаптация и трансформация, сътрудничество и взаимодействие вътре в едно огромно звуково тяло, препълнено с информация, съзидание и радост от битието,

³² Тази история присъства в книгата на Крауз „Великият животински оркестър“ и съществува на няколко места онлайн, тук ползвах версията на Т. Фишер от 2020 г. (Fischer, T. Everything Is Wrong: Bernie Krause's Concept of 'Biophony'. – *The MIT Press Reader*: <https://thereader.mitpress.mit.edu/everything-is-wrong-bernie-krauses-concept-of-biophony/> (4.12.2024).

в което всяка част е свързана многозначително с другите – тялото на биофонията, към което някога сме принадлежали и ние.

Според Крауз, нашите предшественици са съумели да извлекат информация от това тяло и да я използват за своя облага – като звуков компас за навигация, за разпознаване на потенциална опасност, или чрез имитация на животински повици като примамка или като средство за умиротворяване. Докато някога способността да интерпретираме сигналите на биофонията е била централна за нашето оцеляване, днес хората и създадените от нас звуци сме обособени в отделна категория, която включва както музика и реч, така и унищожителни за редица видове шумове и звукови заплахи. В ироничен обрат, ред е на не-човешките креатури да се адаптират и да се научат да интерпретират и навигират света на антрофонията. Докато местата се сменят отново някой ден, или пък докато възникне някоя още по-странна -фония... Въпросът е, дали в някое от възможните видове бъдеще съществува сценарий, в който човекът е отново интегрална част от живата, пееща биофония? Или по-вероятен е сценарият, в който постчовекът се е аугментирал достатъчно за да може да чуе всички скрити за Хомо сапиенс звуци? Какъв ли ще бъде резултатът и какво ще се случи след това?

Аз вярвам, че съществува цял свят от звуци, за които ние дори не се досещаме. Вселената около нас звучи и пее, но ние не я чуваме. А дали там, сред тези свръхвисоки честоти, не е скрита нечувана още музика с дивни хармонии и изгарящи дисонанси; може би тази музика е способна да те побърка, може би бихме станали други, ако я чуем? Всички дори не подозираме.... Кой знае?³³

БИБЛИОГРАФИЯ

Brand, A. Vibration Frequencies of Passerine Bird Song. – *The Auk*, 1938, Vol. 55 (2).

Dahl, R. *The Sound Machine*. London, UK: Puffin books, 2000.

Dissanayake, E. If music is the food of love, what about survival and reproductive success? – *Musicae Scientiae*, 2008, vol. 12 (1), pp. 169 – 195.

Doolittle, E. “Hearken to the Hermit-Thrush”¹: A Case Study in Interdisciplinary Listening. – *Frontiers*, 2020, vol 11.

³³ Dahl, R. *The Sound Machine*...

Dunbar, R. I. M. On the evolutionary function of song and dance. – In: *Music, language, and human evolution* (ed. Bannan N.). Oxford, UK: Oxford University Press, 2012, pp. 201 – 214.

Fischer, T. Everything Is Wrong: Bernie Krause's Concept of 'Biophony'. – *The MIT Press Reader*: <https://thereader.mitpress.mit.edu/everything-is-wrong/> (4.12.2024).

Fitch, W. T. The biology and evolution of music: a comparative perspective. – *Cognition*, 2006, vol. 100 (1), pp. 173 – 215.

Gagliano, M. et al. Experience teaches plants to learn faster and forget slower in environments where it matters. – *Oecologia*, 2014, vol. 175 (1), pp. 63 – 72.

Gagliano, M. et al. "Tuned in: plant roots use sound to locate water". – *Oecologia*, 2017, vol. 184 (1), pp. 151 – 160.

Garland, E. et al. Humpback whale song revolutions continue to spread from the central into the eastern South Pacific. – *R Soc Open Sci.* 2022, vol. 9 (8).

Gray, P. et al. The Music of Nature and the Nature of Music. – *Science*, 2001, vol. 291(5501), pp. 52 – 54.

Habib, M. Fossils Reveal When Animals Started Making Noise. – In: *Scientific American*: <https://www.scientificamerican.com/article/> (4.12.2014).

Keller, M. Zoomusicology and Ethnomusicology: A Marriage to Celebrate in Heaven. – *Year Book for Traditional Music*, 2012, vol. 44.

Kraft, D. *Birdsong in the music of Messiaen*. School of Art, Design and Performing Arts; Middlesex University, 2000.

Krause, B. The Niche Hypothesis. – *Soundcape Newsletter*, 1993, vol. 6.

Lauta, L. *The Humpback Whale Song from an Evolutionary Perspective*. UvA, 2012.

Mâche, F. B. *Music, Myth and Nature, or The Dolphins of Arion*. London, UK: Routledge, 1993.

Morley, I. *The prehistory of music: human evolution, archaeology, and the origins of musicality*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2013.

Nattiez, J. J. *The Concept of Music*. – In: *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. New Jersey: Princeton University Press, 1990.

Patel, A. D. Music, biological evolution, and the brain. – In: *Emerging disciplines* (Eds Levander C, Henry C.). Houston, TX: Rice University Press, 2010, pp. 91 – 144.

Payne, R., McVay, S. Songs of the Humpback Whales. – *Science*, 1971, pp. 585 – 597.

Payne, Roger. *Among Whales*. New York: Dell Publishing, 1995, p. 4.

Pinker, S. *How the mind works*. New York: W W Norton & Co, 1997.

Pollan, M. The intelligent plant. – *The New Yorker*, 2013, Dec.15.

Robinson, D. et al. Plant "intelligence" changes nothing. – *EMBO Reports*, 2020, vol. 21 (5).

Rossi, N. A talk with Luciano Berio. Italian composer turns musical pastiche into art. – *The Christian Science Monitor*: <https://www.csmonitor.com/1987/1109/imusi11.html> (4.12.2024).

Stanimira Withers, Sen. Assist. Prof., PhD.
Institute of Art Studies – Bulgarian Academy of Sciences
e-mail: stanimkv@yahoo.com

СИНТАГМАТИЧНИЯТ ПОТОК НА СВЕТА И РАЗКАЗА: ЕКОЛОГИЧНИ АНГАЖИМЕНТИ В МАГИЧЕСКИЯ РЕАЛИЗЪМ (РАДИЧКОВ)

Пламен Антоф

Институт за литература – Българска академия на науките

THE SYNTAGMATIC FLOW OF THE WORLD AND THE NARRATIVE: ECOLOGICAL COMMITMENTS OF MAGIC REALISM (RADICHKOV)

Plamen Antov

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Резюме. Предмет на статията, част от по-голяма студия, са някои актуални екологични акценти в прозата на Йордан Радичков през 60-те, 70-те и началото на 80-те години, разглеждана под знака на т. нар. магически реализъм. Те са поместени в по-широкия контекст на определени тенденции в българската художествена проза през този период (а философски бекграунд е късният, синхронен Хайдегер). Най-близкото сравнение е с Емилиан Станев, на основата на мястото и статута на животното (а оттам – частична дискусия дали и доколко Радичковата проза е анималистична или „детска“). С оглед самата специфика на „магическия реализъм“ екологичните ангажименти у Радичков са разгледани в два плана – тематично-идеен и езиково-поетологически, които тъкмо тук силно конвергират: как актуалният, собствено модерен екологичен проблем е включен в „магическата“ поетика и артикулиращите я езици.

Ключови думи: Йордан Радичков, магически реализъм, екология, природа, Хайдегер

Abstract. Some current ecological accents in the prose of Yordan Radichkov in the 1960s, 1970s, and early 1980s, examined under the label of so-called Magical Realism, are the subject of this article, part of a larger study. These commitments are placed in the broader context of some trends in Bulgarian prose during this period (the late, synchronic Heidegger is a philosophical background). The closest comparison is with Emilian Stanev, based on the place and status of the animal (and hence – a partial discussion of animalistic and „children’s“ character of the Radichkov’s prose).

In view of the very specificity of the Magical Realism, Radichkov's ecological commitments are examined in two plans – thematic-ideological and poetological, which converge strongly here: how the current, specifically modern ecological problem is included in „magical“ poetics and in the languages articulating it.

Keywords: Yordan Radichkov, Magical Realism, Ecology, Nature, Heidegger

1. Както става ясно от заглавието, предмет на настоящата статия са някои силно актуални екологични акценти в „магическата“ проза на Радичков, основно през втората половина на 60-те и 70-те години, но и началото на 80-те години (когато излиза сборникът „Нежната спирала“, 1983). Те са поместени в по-широкия контекст на определени тенденции в българската художествена проза през този период.

Но актуалността – като модерност – има и своята симетрична, обратна насочена противосъщност. Именно като разглеждаме „новата“ проза на Радичков след книгата „Свирепостта“ (1965) като „магическа“ (като „магически реализъм“), ние смятаме за нужно да поставим един първи акцент в статията – мястото и статутът на животното в нея (респ. дискусия анималистична или не е прозата на Радичков). А след това, от животното и чрез него, ще преминем към по-едрия екологичен проблем.

С оглед самата специфика на т. нар. „магически реализъм“ Радичковото включване е разгледано в два плана, обвързани помежду си – тематично-идеен и езиково-поетологически. Още тук да предупредим, че „магически реализъм“ е условно понятие, с което обозначаваме едрата специфика на една поетика. Основното в случая не е самото наименование, а определящата черта на тази поетика: превесът на мито-фолклорни структури, специфични за предмодерния („примитивен“, наивен) тип мислене, над историчността и наличието на наративна позиция, съвпадаща по думите на Кр. Куюмджиев с една примитивно-селска гледна точка, която е „по-древна от религиите, държавата, идеологията, историята“¹. Корирайки, надграждайки позицията на Т. Жечев, Куюмджиев прави извънредно важното наблюдение, че

¹ Куюмджиев, Кр. Малките и големи илюзии на Ивайло Петров. – *Пламък*, 1970, № 24, с. 139. Също в кн. „Силуети“, Български писател, 1976, с. 139; също в сб. „Очерци по история на българската литература след Девети септември 1944 година. Втора книга“, изд. на БАН, 1980, с. 294. (Отправките по-нататък са по посл. публикация, в която освен че са частично коригирани и допълнени, наблюденията върху поетиката на Радичков са извадени изпод номиналната шапка на Ивайло Петров.)

ключо за разшифроване на извън-, предисторичния свят на Радичков „трябва да търсим в самата съвременна история, в историческата съдба на българското село, в народопсихологията и съвременната социология, въобще в общественно-историческите фактори, които са извикали на живот това явление...“²

Намерението ни е, оставайки в обсега на тази постановка, да я аргументираме и уплътним, като изоставим вертикалния (дълбок) колективно-психологически разрез за сметка на хоризонталния, сюжетно-тематичния, където работи актуалността. Ще се съсредоточим върху един определен проблем, заявен в заглавието.

Като обяснява творчеството на писателя с метаязыка на карнавалната парадигма на Бахтин, Кр. Куюмджиев отбелязва несъприкосновимостта между две концепции за време, симетрично разположени спрямо разделящата ги ос на Радичковата поетика – актуалният катастрофизъм на „епохата“ и неподвижната утаеност на митологичното време.³ – Но дали тази разделеност е толкова категорична, непреодолима? Дали разделящият ръб не е и свързващ? Светогледно противоположното не се ли свързва в езика?

Дълбокият, подисторичен и аисторичен език не оставя извън обхвата си една друга страна от Радичковото разказване, а именно наличието на оголена, на границите на публицистичното актуалност. Но тази актуалност е едновременно и забулена в акта на артикулирането си в езика. – Би могло да се каже: тя заема най-предния план в картината, който тъкмо поради своята пряка, публицистична „оголеност“ сякаш остава недозабелязан за сметка на дълбоко скритото, шифрованото.

Става дума за екологичната кауза: непосредствена ангажираност с екологичния проблем на съвременността, и по-точно за езиковите способности на този ангажимент.

В края на 60-те и през 70-те това действително е нов, актуален проблем: раждането на съвременната екология, както в глобален мащаб, така и в България, когато в ход е голямата индустриализация на страната. И то, за разлика от „тежката“ индустриализация на 50-те – вече

² *Ibid.*

³ „При Радичков ние сякаш се движим по един невидим гребен и от едната му страна бушуват вълните на съвременните исторически движения, на нашето катастрофично време, а от другата ни гледа втръненото око на нашето безлично, първобитно-девствено, извънисторично, все още жилаво и живо минало“ (Куюмджиев, Кр. Два парадокса за Радичков. – *Отечествен фронт*, № 8709, 12 окт. 1972, с. 5; също в кн. „Силуети“, с. 165).

все повече с превес на химическата промишленост (включително и химизация на селското стопанство).

На този фон все по-ясна започва да става непосредствената, реална застрашеност на природата.

Българската литература откликва на тези процеси.

Настоящата статия е част от по-голямо изследване, предприето в рамките на проекта „Литература и природа“. Вече са публикувани части от него – за екологичната ангажираност на други двама автори през същия период: Емилиян Станев⁴ и Павел Вежинов⁵. Изборът на точно тези автори бе продиктуван включително и от тяхната взаимна различност. Това дава възможност да се обхване широкият спектър на българската литература през този период, рамкиран от отявлено „модерния“, „градски“ писател Вежинов и отявлено „селския“ (но още по-модерен!) Радичков, а между тях – Станев, чието творчество се разпростира в целия диапазон между класическите наследства и модерните търсения, както в тематично-проблемен, така и в поетологичен (езиков) аспект.

Тук насочваме вниманието си към Радичков, за да видим как публицистичната оголеност на екологичната проблематика не противостои на дълбокия, „магически“ пласт в прозата му, а се вплита в общото ѝ многогласие – част от една *игра на дискурсите*, която е нейна основна черта. Присъства едновременно в „прав“ и в пародийно обърнат план; но това е пародия не на самата кауза, на смисъла, а на *собствено езиковата* ѝ артикулация, на похвата.

Ще ни интересуват и двата аспекта.

2. Под различна форма екологичната проблематика започва да навлиза по-определено в творчеството на Радичков след сборника „Скални рисунки“ (1970), макар че частични анонси се срещат и преди това

⁴ „Екологични идеи и философия на природата в българската литературата през 1970 – 80 години“. – В: *Човек и природа в българското литературно въображение: осем разходки*. Съст. М. Серафимова. София: ИЦ „Боян Пенев“, 2023, с. 13 – 53. (За Ем. Станев вж. подр. думника „Анималистиката на Емилиян Станев. Биополитически и философски проблеми, критика на политическото“, София: Books4all, 2019; „Пред непостижимото: Емилиян Станев и Мартин Хайдегер. Философската зоо-антропология на Ем. Станев. Хайдегер и Изтокът“, София: Books4all, 2021.)

⁵ Антов, Пл. Изгубената памет, изгубеното по пътя: антихуманистичният скептицизъм в романа „Везни“ на Павел Вежинов. – *Философски алтернативи*, 2023, № 5, с. 83 – 105.

(напр. в разказа „Като птички божии по дърветата“ – кн. „Коженият пъпеш“, 1969). Особен интензитет тя ще придобие към края на десетилетието, когато пряко ще се появи апокалиптичният образ на отровената земя: книгата „Шест малки матрьошки и една голяма“ (1977).

Но при Радичков, за разлика от останалите двама автори, това не е просто тема или мотив, актуални по някакъв външен начин; отвъд тази актуалност между нея и поетиката на Радичковата проза съществува дълбоко родство, идеологическо и езиково. Именно някои аспекти от него ще се опита да разкрием тук, като за отправна точка използваме посочената книга от 1977 г., където екологичната тема е в най-експлицитен вид; зад тази експлицитност обаче стоят много по-дълбоки, скрити основания.

3. Първият италиански превод на „Черказки разкази“ през 1984 г. предизвиква в местния печат отклик, който е не само възторжен, но и изпъстрен с проникателни наблюдения, като това, което откриваме в публикация във в. „Il Tempo“:

Жителите на Черказки са като хората от картините на Брьогел – вадят вода от кладенците, сечат дърва в гората, пътуват с шейни по снега и ловуват със старовремски пушки... Неговите разкази, или по-точно приказки, са изненадващо четиво за всички възрасти.⁶

Към забелязаното може да добавим още, че хората – жителите на Черказки – съвсем не са единствените, нито пък най-привилегированите обитатели тук. Подобно рисунка на дете или на дивак, на средновековна миниатюра или платно на Брьогел (а още повече на Златю Бояджиев, с когото български критици сравняват прозата му), Радичковото повествование конструира синтагматично вътрешно пространство-свят, неразличаващо преден и заден план, важно и неважно, собствено „човешко“ и собствено „природно“. Всичко в Радичковия свят-повествование е в общ мащаб: човекът не е по-привилегирован от таралежа, жабата, свраката, петела, кучето, лисицата, заека. Деантропологизиран, разказът от еднаква дистанция и с еднакво любопитство

⁶ Цит. по откъс, приведен като мото към интервю с писателя: „Дон Кихот, скрит зад Санчо Панса“ – в. „Антени“, № 29, 18 юли 1984, с. 6. Автор на интервюто е Румяна Карастоянова. (Също и в книгата с избрани интервюта на писателя „Литературната орница“, София: Балкани, 1999, с. 152.)

следи техните действия, разкрива мислите им, също както те самите общуват напълно равноправно помежду си, разговарят, следят и преценяват действията си. Помежду им цари пълно равноправие и взаимна отъждествимост: един таралеж ни се разкрива като писателя Емилиян Станев, а писателят Емилиян Станев – като таралеж.⁷ И същевременно взаимоотношаваността не е пълна, сигурна: късогледният таралеж, залутан в своето съдбоносно прекосяване на магистралата, е самият себе си, не нечия репрезентация. (Тази тематична специфика има своя дискурсивен корелат: по същия начин самият наратив не йерархизира различните съставляващи го дискурси/езици: сериозен и пародиен, висок и нисък, наивен сказ и научен цитат, сантиментално-поетическо и публицистично – всичко е вплетено в общ поток на живота и разказа.) С еднаква сериозност – или несериозност – ни се разказва за Методи Андонов и Григор Вачков така, както, понякога в рамките на същото изречение – за сойката, бухала, жабата, шипката („Нежната спирала“). Такова несигурно равнополагане властва и в разказа „Враната“ (кн. „Как така?“, 1974), чийто главен герой (протагонист) трудно може да се определи – дали това е въпросната птица, или нейният опитомител Иван Татаров, заедно с жена си. Кой са главните герои в новелата „Дървената кука“: другоселецът, Панко и техните жени; или пък кучето Цезар и простреляната сврака, увесена под стрехата?

Понеже стана дума за сврака, да се спрем на изречение като това: „Свраките замърмориха с облекчение подире му, макар че се чуваха и възкликателни от рода на: „Хайде де!... Откъде накъде!“ и т. н., добиха кураж и се втурнаха отново да пируват“⁸. – Тези възкликаващи свраки в никакъв случай не са анималистика. Те сякаш са по-близо до детската

⁷ Отстоявайки поетиката на своя художествен свят, оставайки в него, поддържайки фикцията в убогивия режим на игра, самият писател, разбира се, отрича героят Е. С. да е Емилиян Станев (Свиленов, Ат. *Събеседници*. София: Български писател, 1975, с. 244–245; също в кн. „Литературната орница“, с. 54–55). – Станев, напротив, нееднократно се самоотъждествява с Е. С. от новелата „Таралеж“, напр. в интервю с Ат. Свиленов („Събеседници“, с. 21) или в анкетата с Ив. Сарандев (Сарандев, Ив. *Емилиян Станев*. София: Изд. на БАН, 1977, с. 41). Впрочем интересна е тук реципрочността на двете позиции. Авторът: „И макар че много категорично в едно въведение към новелата соча, че това не е Емилиян Станев, всички казват, че е той, та даже и самият писател каза, че това е Емилиян Станев. А той никога не е отглеждал жива хлебарка у дома си, а още по-малко пък е изневерявал с нея на жена си...“. Героят: „Йордан Радичков така ме е нарисувал, че не мога да се позная“; „Изглеждам смешен човек и Радичков, който ме е нарисувал като таралеж, има малко право“.

⁸ „Дървената кука“ – кн. „Шест малки матрьошки и една голяма“, 1977, с. 43–44.

литература. Но близостта, ще побързае да добавим, е много по-едромасщабна, по-дълбока. Тя е в споделената зона на първичния анимизъм, на битийната и ценностна изравненост между животното и човека.

Ще припомним едно обстоятелство, на което обръща внимание д-р Фройд – за специалната връзка на детето с животното.

Отношението на детето към животното много прилича на отношението на дивака към животното. У детето липсва и следа от онова високомерие, което кара възрастния цивилизован човек да разграничи собствената си природа от всяка друга животинска природа. Без всякакво колебание то признава на животното абсолютна равностойност, в напълно освободеното си от задръжки поведение то се чувства много по-близо до животното, отколкото до вероятно непонятния за него възрастен човек.⁹

В тотемистичните представи животните най-често са преките прародители на човека. Това родство не е само културна абстракция, памет, а част от всекидневния живот на дивака. Неизброими са свидетелствата на етнолози и пътешественици. Никлс Гъпи, бродил в средата на XX век из най-затътените ъгълчета на Амазонията, отбелязва, че за местните племена, в чиито представи „вселената е чисто и просто обител на човека, който съвсем не е по-значителен от другите живи същества“¹⁰, е обичайна практика жените да кърмят малки млекопитаещи животни¹¹. Папуаските жени с любов кърмят, заедно със собствените си деца, и малки прасенца¹² (свинята е най-ценното притежание на острова, меродавният измерител на социално разслоение). Както за дивака човекът не е същностно различен от останалите животни, не е в друг ред спрямо тях, точно така е и за онтогенетичния „дивак“ – детето.

Симптоматичен е един коментар, който намираме в личните дневници на друг от Радичковите герои, за когото вече стана дума – писателя Емилиян Станев:

⁹ Фройд, З. Тотем и табу. – В: Фройд, З. *Психология на религията*. София: Евразия, 1994, с. 317.

¹⁰ Гъпи, Н. *Уай-уай*. София: Нар. култура, 1968, с. 273.

¹¹ Пак там, с. 247.

¹² Миклухо-Маклай, Н. Н. *Пътешествия*. София: Изд. при ЦС на ОРПС, 1948, с. 210.

В Радичковите разкази има нещо инфантилно, той вижда явленията както ги вижда детето. Оттам и оригиналността му. Една негова преводачка в Швеция беше го нарекла птичка. Птичка и дете...¹³

Това, което иска да ни каже Емилиян Станев, е следното. Радичков вижда света като дете, което означава едновременно митологично и феноменологистки: способност да се видят нещата за пръв път, като самите себе си, необременени с предварително, рационално познание за тях.

По-нататък, следвайки собствения си критически сюжет, ще се натъкнем на едно признание на повествователя, в което той ни се разкрива едновременно като писател и като ловец, т. е. пряко (но в режим на литературна игра във вътрешното пространство-свят на литературното повествование) се отъждествява с биографичната фигура на писателя Йордан Радичков, какъвто го познаваме от извънфикционални източници. В първоличното повествование на новелата „Змийски сняг“ между другото ни се казва, че повествователят, сюжетно фигуриращ в качеството на ловец, е отказал да стреля по сврака, „щото тя е един от любимите ми герои – никога не съм вдигал пушка да стрелям по героите си“. Метафикционалният характер на това изявление се потвърждава от сходни признания в жанра на интервюто, където на свраките се отделя специално място („Много обичам свраките, сойките“¹⁴; или „едноименно“ интервю от 1989 г.¹⁵). Посветена им е и книга с показателен, съчинително конструиран наслов: „Хора и свраки“ (1990).

Но не са нужни специални усилия, за да се забележи, докато се чете прозата на Радичков, че в нея героите животни – домашни и диви, хвъркати и четириноги, яйцеснасящи и млекопитаещи (борхесианска

¹³ Станев, Ем. *Дневници от различни години*. Състав. Р. Пенчева. София: ЛИК, 2003, с. 101. Записка от 5 дек. 1976. (Любопитно е и продължението на записката: „... Четох новия му роман [„Всички и никой“, 1975], впрочем той е пръв опит да напише роман – и се отегчих. Пак някакъв Левачко, пак жаба, щъркел, цигани, куче и „тайнствени“ работи, пак повторения и излишни приказки...“. Признанието е показателно за коренното разминаване между наивно-митологичния Радичков свят-разказ и реалистично-модернисткия на Станев изобщо, и в частност – за отношението им към животното и/спрямо човека.)

¹⁴ В цит. интервю с Ат. Свиленов: „Събеседници“, с. 259; кн. „Литературната орница. Интервюта“, с. 69.

¹⁵ „За себе си и за свраките“ – в детското сп. „Пламъче“, прилож. „Чуден свят“, 1989, № 3, с. 4. (Също и в кн. „Литературната орница. Интервюта“, с. 190 – 191.)

класификация, единствената всеобхватна) – заемат поне толкова място, колкото и хората. Тази аномалия не е останала незабелязана още от първите критици, нейни читатели и зорки блюстители на парадния хуманизъм (соцреалистически в близка дистанция, но с просвещенско потекло в най-едрия си мащаб): значителна част от неразбирането след постлирическият поврат в творчеството на писателя иде тъкмо от изобилието на животински персонажи в него – в творчество, което няма поне видими претенции да е анималистично. Или по-точно – което изобщо отказва да се самоопредели по ясен, категоричен начин дали и доколко е такова, или не, също както отказва да се самозаяви като хумористично или като „сериозно“ (никак не маловажен въпрос, защото ако във втория случай все пак е допустимо бахтинианско смесване на нисък и висок стил, на сериозно и смешно, то в първия такова смесване определено поражда рецептивен проблем).

Но тук думата ни е за други смесвания, вторично интерфериращи помежду си – между „хуманистичен“ (собствено „човешки“) и анималистичен (животински) наратив, от една страна. А от друга – между „сериозно“ творчество „за възрастни“ и такова за деца, доколкото именно в обхвата на „животинското“ Радичковото повествование, дори когато номинално не е предназначено за детска аудитория, непрестанно изглежда, че свръща в тази посока.

Ще прекъснем за кратко екологичния разказ, за да отбележим двойствения статут на някои негови постоянни (любими, както сам писателят ги определя) герои, с които постоянно ще се срещаме по-нататък в „екологичните ангажменти“ на прозата му – ангажменти *сериозни* в най-висша степен. Такива герои са например жабчетата в новелата „Змийски сняг“ (в кн. „Шест малки матрьошки и една голяма“, 1977). Те са сред тези, които най-пряко размиват границата между „сериозна“ литература „за възрастни“ и „детска“. Наред с врабчетата (кн. „Ние, врабчетата“, 1968), жабите са номинални герои на третата книга на писателя, специално предназначена за деца – „Малки жабешки истории“ (1994).¹⁶ Но подобна спецификация на адресата „идеален читател“ при Радичков е относителна, доколкото животното, герой в прозата му и „за възрастни“, обладава, по силата на „магико-реалистичната“ специфика на тази проза, черти, които я сближават по фундаментален начин с инфантилната („за деца“): жабите в „Малки жабешки истории“ или

¹⁶ Преди тях е „Шарената черга“ (1964) от ранния период на писателя, издържана в напълно различен, нерадичковски тип поетика.

врабчетата в „Ние, врабчетата“ са дарени с „психологическа“ консистентност, която не е същностно различна от тази на таралежа в едноименната новела, петела от „Змийски сняг“ или свраката от „Дървената кука“, които не са адресирани към детска аудитория.

Допускаме, че този релативизъм в адресирането се корени в „магическия“ („магико-реалистичен“) характер на Радичковата проза, респективно от „магическия“ статут на „идеалния читател“, предпоставен и конструиран от нея. Тъкмо по тази причина допускаме, той работи в посока от „възрастното“ към „детското“. За разлика например от анималистичната проза на Емилиян Станев. Знаем, че Станев пише анималистични разкази „за възрастни“ в най-ранния си творчески период – през втората половина на 30-те и първата половина на 40-те години, чийто представителен, „класически“ корпус се явява книгата „Вълчи нощи“ (1943), където те са събрани за пръв път цялостно. Оттук насетне в творчеството на писателя настъпва строго раздвоение, дискурсивно и жанрово. Макар до края на живота да си остава непоправим ловец, още в края на 40-те в „сериозната“ проза „за възрастни“ анималистиката престава да го интересува, интересува го единствено човекът (това многократно е заявявано от писателя¹⁷). От друга страна, разделението е жанрово: ристрикцията се отнася само за жанра на късия разказ (или разказите за природата и животните, както е коректното авторско самоопределение); темата за природата и животните оттук насетне ще мигрира в по-големи жанрови обеми – на повестта и на практически сливащия се с нея формат на циклизирания сборник: „През гори и води“ (1943), „Лакомото мече“ (1944), повестите „Дива птица“ и „Фокер“ (1946), „Повест за една гора“ (1948), „Когато скрежът се топи“ (1950), „Чернишка“ (1950). Но дискурсивно разделение, продиктувано от възрастта на читателя адресат, е налице и вътре в рамките на дяла: в по-ранните години преобладават творби, намиращи се между разказа и авторската приказка, предназначени за съвсем детска аудитория („През води и гори“, „Лакомото мече“), в по-късните – анималистика за една средна, юношеска категория читатели (главно повести: „Повест за една гора“, „Фокер“, „Чернишка“, но и циклизираният сборник с разкази „Януарско гнездо“, силно клонящ към повестта). – Цялата тази ясно очертана тенденция е нарушена само два пъти – през втората половина на 50-те години, когато писа-

¹⁷ Вж. напр. Сарандев, Ив. *Емилиян Станев...*, с. 24, 40; Станева, Н. *Дневник с продължение*. София: Профиздат, 1979, с. 103.

телят „дописва“ „сериозната“ си анималистична книга „за възрастни“ „Вълчи нощи“ с още два разказа – „Козелът“ (1955) и „Горска приказка“ (1958). Но тъкмо тук дискурсивното разграничение е взривено, границата – размита. Създадени в контекста на „детската“ анималистика на писателя от този период, двата късни разказа – най-сигурният знак – са публикувани в издание с несъмнено детско-юношески профил – сп. „Пламъче“¹⁸.

Особено сложен е казусът с втория разказ. Това на практика е последната творба на Станев с природно-анималистична тематика; творба, двумодална на всички възможни равнища, като се започне от самото заглавие, което открито заявява „детски“ маркер: жанровият определител „приказка“ (т.е. самозаявява се едновременно като разказ и приказка, като разказ-приказка). Разказът е сред шедьоврите не само на Станев, но изобщо на българската анималистика. Той влиза в твърдото ядро на класическия цикъл „Вълчи нощи“, многократно е включван от самия писател в представителна подборка на разкази „за възрастни“. И Емилиян Станев, и Надежда Станева, а и критиката неизменно говорят за „Горска приказка“ като за разказ, без никакви уточнения, че е за деца. Оттук насетне, въпреки детско-юношеския си адресат и мястото на първоначалната си публикация, двата късни разказа „Козелът“ и „Горска приказка“ ще заемат трайно мястото си в книгата „Вълчи нощи“, представителният анималистичен корпус на Станев.¹⁹

И така, дискурсивният релативизъм при Станев е в посока от долу нагоре: разкази, създадени и предназначени за детско-юношеска аудитория, трайно мигрират в дяла „за възрастни“ (с всички неизбежни уговорки за принципната условност на разграничението „литература за деца – литература за възрастни“, която неведнъж е била предмет на специални изследвания, както в конкретни синхронни аспекти, така и в диахронен, исторически). При Радичков релативизмът е в обратна посока: неговото „сериозно“ творчество „за възрастни“ лесно преминава границата с инфантилното, доколкото то обладава черти, същностно присъщи на „инфантилния“ (анимистичен, „магически“) тип разказ и онзи светоглед, чийто израз то се явява (във вид на разказ-свят).

¹⁸ Съотв. № 1, 1955, и № 3, 1958.

¹⁹ Казусът е специално разгледан в отделна публикация: Антонов, Пл. Литература за деца и „жесток реализъм“ – между морала и природата. – *Литературна мисъл*, 2019, № 3, с. 85 – 100.

Отстоянието между надаващия хулигански викове петел, свраките, възкличаващи „Хайде де!... Откъде накъде!“, или кучето, цитиращо „Жив да си, аго, недей ме!“²⁰, от една страна, и „напълно“ очовечените, разговарящи герои от „Ние, вработените“, от друга, е съвсем малко; то е само степенно, не същностно.

4. Но да се взрем в новелата (или главата) „Щърков сняг“ (част от романа „Ноев ковчег“, 1988: при Радичков междужанровите граници са тенденциозно ослабени, размити, а автотекстуалният²¹ обмен на мотиви, части от текстове или цели текстове в книгите на писателя – засилен²², което създава перманентен проблем при жанровата идентификация на текстовете²³). Тук човекът е напълно равнопоставен с останалите животински общности: щъркеловото ято, мишките, къртиците, лисиците, с кучето или папуняка. Също като в примитивна рисунка или картина на Брьогел той е представен в един ред с останалите същества, равноправно съобитаващи общ свят. Изглежда че тук намираме спазени постулатите на новото екологично съзнание или Хайдегеровия призив за общобитие. Но самата творба не обладава подобно съзнание, синтагматичната съсредност в нея е *наивна*, в модуса на самата спонтанно живееща природа.

Свидетелство за тази изравненост е пълната нефункционалност на всеки опит за ценностен подход: човешката намеса тук, за разлика от други случаи, не е фатална за природата, но тя не променя природния ред и в положителна посока – опитът на селянина да спаси ранения щъркел не води до нищо, тъй като птицата е убита от останалите птици в ятото. Природата не е онова място на хармония, каквато е в носталгичната илюзия на модерния човек. Или по-скоро хармонията, валидна тук, е от различен порядък, извън сферата на моралното, отвъд доброто и злото. Равностойно звено от системата, човекът е част от този ред, без да е нито по-лош, нито по-могъщ от останалите. Той

²⁰ „Дървената кука“ – цит. кн., с. 49. Този високолитературен цитат предлага съвършено различен казус в поетиката на Радичков, разгледан от Инна Пелева (*Йордан Радичков. Дума, разказ и тъга*. София: Просвета, 2004, спец. с. 33).

²¹ По термина на Радосвет Коларов.

²² Вж. за това цит. кн. на Инна Пелева, особено главите „Преписване и преразказ или бяството от себе си“ и „Повторителността: типологии на случването“.

²³ Именно като новела (а не като глава от роман) чете „Щърков сняг“ Цветана Георгиева (кн. „Йордан Радичков: Между нагледа и мита“, София: АИ „Марин Дринов“, 2006).

не е убиец, но не е и спасител. Не е нито ракова клетка (П. Вежинов²⁴), нито самовластен господар, нито дори онзи модус (Weise), който да позволява на останалите същества да разкрият собствената си истина/същност; той е просто в общ синтагматичен ред с тях.

В новелата „Щърков сняг“, както и в много други творби на писателя, герои са животни, наред с хората и често пъти повече от тях. – Но това не ни дава основание дори да си помислим да ги окачествим като анималистични.

Така равнопоставени са човекът и животното и в разказите за животни на Емилиян Станев. Но начинът на тази изравненост е напълно различен: налице е стремеж към психологически – или апсихологически – обективизъм от позитивистки тип. Към достигане до границите на реализма в изображението и на езика като инструмент за това: опитът на писателя да „види“ животното като самото себе си, в себе си и за себе си, доколкото самият език (включително и езикът като инструментален модус на литературата) му позволява това.²⁵

Анималистичната проза, дори когато изследва „вътрешния свят“ и гледната точка на животното, опипва границите на този „свят“, в собствения си *литературно-езиков* модус е „човешка“, стои на човешки позиции.

Точно обратно е основанието за изравненост между животинския и човешкия персонаж в Радичковата проза. Това е общият модус на едно *недиференцирано, анимистично отношение към света в рамките на единен, недиференциран разказ за него*: животното и човекът не само съобитават по еднакъв начин този свят, поделят си го равноправно, но го и мислят еднакво, с едни и същи думи. За едно и също нещо, уверява ни повествователят, си мислят човекът и щъркелът в „Шепот и шушукане“ („Малка северна сага“). Самият повествовател, независимо дали обективно свидетелстващ отстрани, или първоличен („азов“), се е слял със светообраза (Weltbild) на героите животни и хора дори когато

²⁴ Мемоарно свидетелство на Вера Ганчева. – В: Делчева-Вежинова, П. (съст.). *Книга за Павел Вежинов*. Второ преработено издание. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2014, с. 386.

²⁵ Дискусия на това вж. в посочения двутомник „Анималистиката на Емилиян Станев“ (2019) и „Пред непостижимото: Емилиян Станев и Мартин Хайдегер“ (2021); там също и аргументация на делението на Емилиян-Станевите разкази за животни на собствено анималистични и ловни именно с оглед на човешкото присъствие в тях.

коментира „от свое име“ поведението и мислите им. Като гледна точка и отношение (модус) той не стои *над* тях, *извън* техния „свят“.

Но в този синтагматичен свят човекът все пак е и от другата страна на опозицията. Природата е свят, изпълнен с тайнство и мистика²⁶, до който той може да се доближи само на пръсти, както обича да казва писателят, само ако се вслушва много внимателно, наблюдаващ и сам наблюдаван от нея. Иначе ще разруши крехкото ѝ равновесие. Голяма част от Радичковата проза споделя външните белези на ловната проза, но тя не е такава, също както не е анималистична дори ако разказва за герои животни – не в смисъла, в който разказите на Емилиян Станев са анималистични или ловни. Макар и ловец, героят-повествовател у Радичков е преди всичко вслушващ се в природата, опитващ се да се докосне до великата тайна на битието, която тя по мистичен начин, не с думи, а с мълчанието си или посредством звуците си (които не са членоразделната човешка реч) му разкрива. – Ловът сам по себе си е дисхармоничен акт на убийство и разрушение, защото само живото животно е красиво („Ибис“²⁷). В ролята си на унищожител човекът у Радичков фатално е изгубил уменията за вслушване в природата, преминал е от другата страна на чертата, т.е. превърнал се е в „държавно животно“, ако го кажем с един израз на Емилиян Станев. Човекът убиец винаги е институционално обвързан; дори когато е сам и самият себе си, зад рамото му наднича неясното лице на държавното чудовище, където на мястото на способността за разбиране на природата се е настанил абстрактният логос на Закона, например наредбата за масовото изстребване (по народостопански съображения) на вълците, лисиците или свраките. Ловецът, който реже краката на малките сврачета още преди да са излетели от гнездото, за да се сдобие с нужната бройка за подновяване на ловния си билет²⁸, е от другата страна, винтче от бездушната машинария на Техниката/Machenschaft.

В своите дневникови споделяния ловецът Станев неведнъж е обхващан от разкаяния за стотиците невинно избити животни; искрени, но мимолетни, те никога не достигат до художествената му проза. Следва от тях намираме у Радичков, в „Сивият вълк, черното куче“ („Ноев

²⁶ „Малка северна сага“, 1980, с. 45 – 46.

²⁷ Кн. „Луда трева“, 1980 (вж. спец. с. 25).

²⁸ Разказът „Свраката“ – кн. „Плява и зърно“ (1972), с. 183. Вж. също разказа/фрагмента „За свраката“ – кн. „Хора и свраки“ (1990), с. 9.

ковчег“), където от името на Станев – вместо него – ни е разказана историята за прострелването на малкото пъдпъдъче.²⁹

Дори в своя „жесток реализъм“, или *тъкмо* с него, ловно-анималистичната проза на Станев е в границите на човешкото, в обхвата на нравствения критерий.

Тази на Радичков, взета *в собствените си граници*, е извън този обхват. Тя е *дехуманизирана* в двойния смисъл на понятието. В единия – този на модерното изкуство, на радикалния (класически) авангард, който Ортега и Гасет има предвид. Но и в смисъла на примитивното, предмодерно, несантиментално отношение към света, присъщо на органичния дивак, селянина или детето. Двата смисъла се срещат по начин, който бихме определили като уроборосен, обхващащ и отменящ „нашето“ модерно отношение.

5. Казахме: художественият свят на тази проза е синтагматично структуриран, всичко е в един ред, всичко е еднакво важно, нито един елемент не доминира над останалите. Човекът не е по-голям от смока, враната, кучето или лисицата. Редът на човешкото и редът на животинското са успоредени и между тях непрестанно възникват връзки, отварят се проходи. Деантропологизацията е компенсирана от реципрочно насочен анимизъм в процес на изравняване между човека и животното. Пример за такова изравняване е начинът, по който общуват помежду си анонимната жена от манастирчето и петелът в разказа „Змийски сняг“, или по-точно – как *самият разказ* представя това общуване, привнасяйки „мъжки“ черти в образа на птицата и по този начин го равнопоставя с жената: „Поганецът заобикаляше оградата, издаваше хулигански викове по адрес на жената, мъжкото му честолюбие бе наранено дълбоко и от гняв на края започна да пелтечи“³⁰. („Поганец“ е наречен петелът преди това от жената.)

Човекът, животното, предметът – цялата органична и неорганична природа съставлява общ свят, свързан в равновесие. Ако в този свят има елемент, който да е от друг ред, да стърчи извън паратаксиста, да нарушава равновесието, това не е човекът в своята природност, където той е част от ненакърнимата цялост на едно общо битие, а „човешкото“ в неговия краен, отчужден вид – *машината*. В смисъла, в който немският философ разбира „научната техника“ като заместител на човека и

²⁹ „Ноев ковчег“, 1988, с. 98–99 (второ, несък. изд. 1992, с. 99–100).

³⁰ Кн. „Шест малки матрьошки и една голяма“ (1977), с. 144.

човешкото. В своята всеобхватност за модерния човек, в качеството си на основа (Gestell), техниката е фалшива основа, която го отделя от единствената истинска основа – земята. Тоест от природата, включително и от самия човек в естественото му качество на природно същество. Така като онтологичен фактор, чрез способността си да се разгръща като налично битие, техниката се е превърнала в конкурент на човека и човешкото, а следователно и в опасност (Gefahr) за него: в своя неспирен „прогрес“ тя подменя човешкото, поставяйки на негово място себе си.

В прозата на Радичков техниката присъства в различни форми. В най-пряк смисъл това е машината в своята най-близка, битово одомашнена форма – *автомобилът*: опитоменото и затова незабележимо чудовище. Не атомната бомба или самолетът бомбардировач, както е у Ем. Станев³¹; дори не огромният екскаватор или багерът, ръфачи плътта на земята (П. Вежинов³²), а домашният автомобил, който напълно е изгубил видовото си родство с тях (също както в домашната котка човекът е престанал да разпознава тигъра). Никъде опасността от техниката не е толкова близка, колкото у автомобиля, поради всекидневната му, *битова* близост до човека: чрез битовото е подменено битийното, оставайки в сферата на незабелязаното, неузнатото от човека, за разлика от атомната бомба или дори от огромния екскаватор, които са извън сферата на всекидневния му опит, чужди му, и затова бодат очите, поразяват съзнанието и вследствие на това дистанцират. Обратно, домашният автомобил поради своята незабелязаност всекидневно, тайно и полека подменя човешкото.

В прозата на Радичков тази най-директна конфронтация се появява във вид на един повтарящ се мотив, оголен до алегория: *животното срещу автомобиля*; животното, пресичащо автомобилната магистрала. Намираме го на редица места в нея: щъркелът в „Змийски сняг“³³, таралежът в едноименната новела, сърната в „Сива сърна“³⁴. Сблъсъкът между машината и животното винаги е фатален за животното.

³¹ Летецът, който лети високо в небето с бойния си самолет, натоварен с бомби, пише Станев, „се чувства бог и не се вълнува от това, че ще разруши града под себе си заедно с жените, децата и бебетата. За него градът е обект.“ (Цит. по: Станева, Н. *Дневник с продължение...*, с. 236.) – Вж. също късният разказ „Скот Рейнолдс и непостижимото“ (сп. „Пламък“, 1973, № 3, с. 3 – 22).

³² „Когато гледам как хапят и късат плътта й равнодушните стоманени багери, изпитвам едва ли не физическа болка“ (Свиленов, Ат. *Събеседници...*, с. 123).

³³ „Шест малки матрьошки и една голяма“, с. 148.

³⁴ „Малка северна сага“ (1980), с. 9.

Но тук се натъкваме на една следваща, обратно насочена трансформация. Машината пази рудиментарно родство с животното, но – с едно пра-животинско, хтонично, чудовищно животно.

Автострадата в едноименния разказ (кн. „Нежната спирала“) е анимизирана във вид на гигантска змия – чудовище от Юрската ера (авто-завър): „Всичко, което се опитваше да пресече пътя на влечугото, загиваше под хилядокраките му каучукови лапи“ (с. 6)³⁵; „Понякога то само се спираше, в болезнена конвулсия, като че рибена кост засядаше на гърлото му“ (с. 6); „Влечугото съскаше и ръмжеше заканително...“ (с. 7); „Нощем то светва с жълтите си очи, без да спира да отронва метални люспи от себе си...“ (с. 7).

6. Но в брьогеловския паратаксист разказа се появяват и по-сериозни дисхармонични отклонения. Техниката има още по-невидими, но по-мощни и по-опасни форми. Разказът регистрира тревожни, апокалиптични гледки от „втората“ човешка природа (техносферата). Тя рефлектира върху езика, като пресемантизира „първата“. Например думата „канал“ е изместила „река“, врязвайки се в тялото на самата природа, на пейзажа, а след това и в разказа: „канал“ не само е индустриално-урбаничен заместител на „река“, но измества значението в посока към отпадното, отходното.

Придържах се край дълбок канал, надявах се да вдигна бекасини от него или летни бърнета, прикрити в тръстиките. Ни патица обаче се вдигаше от канала, ни бекасина. Само комари жужеха люто и ме нападаха и на едно място видях замислен кокилобегач да стои върху розовите си нозе край водата. Той ни веднъж не се наведе да опита с човка водата, а когато ме забеляза, побягна покрай брега, като внимаваше да не натопа краката си във водата. Остра миризма ме удари в носа, слязох по тревистия скат до водата и видях, че тя е мъртва вода, убита от фабрични отпадъци.

Водната птица, която се страхува от водата, е образ на основна изместеност, който многократно ще се възпроизвежда в ескалираща градация. Откъсът е от новелата „Змийски сняг“. Заглавието „Змийски сняг“ отправя към друг сегмент от сюжета: отровената природа е принудила змията да напусне леговището си посред зима. Техниката,

³⁵ Страниците по-нататък са по кн. „Нежната спирала“ (1983).

намесвайки се в природата от името на човека, превръщайки я в мрачно, апокалиптично място, буквално е променила същността на земята по начина, описан от Хайдегер. Околният/битиен свят на змията е изместен.

Повествователят, който ни прави свидетели, като ни развежда, подобно на Вергилий, из едно хтонично място, напълно, експлицитно се е слял с писателя-ловец, саботирайки художествената условност, фикцията на разказа. Малко преди това ни е казано, че е отказал да стреля по сврака, „щото тя е един от любимите ми герои – никога не съм вдигал пушка да стрелям по героите си“.

Сам омерзен от гледката, той напуска това дантеподобно място и тръгва през ливадите. Но се натъква на други любими свои герои – жабчета, подскачащи уплашено в тревата. Авторът събира шепа от тях, за да ги върне във водата, но те „със страшна скорост“ използват обратно на брега, „сякаш изпитваха ужас, че могат да ги хванат и да ги хвърлят отново във водата“. Авторът не се свени да коментира в прав текст, т. е. да ни каже *от свое име* (частично мигрирайки в един естествено-научен дискурс) онова, което самият разказ вече бездруго ни е казал: „Мъртва хватка беше за тях тази вода. Макар и родени във вода, те се бяха измъкнали на сушата, преди още да са им опаднали опашките и се мъчеха да се приспособят, овлажнявайки кожата си с роса“.

Жабчетата, бягащи панически от изродената вода, змията, напуснала леговището си посред зима, или рибите, готвещи се да се преселят по дърветата, защото „подир някоя и друга година целият живот в реките ще бъде изстребен“³⁶ – това е също такъв открит, фронтален сблъсък, какъвто е и повтарящата се сцена с автомобилната магистрала.

Но сблъсъкът тук е на друго равнище: не „хоризонтална“ среща-конфронтация между едната и другата страна, между животното и автомобила, между Природата и Техниката, а *подмяна на същността*: Техниката (все в широкия смисъл на Хайдегер) се е просмукала в Природата, заела е нейното място, подменяйки собствената ѝ същност. Природата и човекът (в тяхната битийна за човека свързаност) са обща жертва на Техниката – това ще ни бъде директно, макар и метафорично казано малко по-нататък в процеса на линейно-аглутиниращо разгръщане на повествованието: изреждането на еднотипни ситуации: подир

³⁶ Разказът „Като птички божии по дърветата“ – кн. „Коженият пъпеш“ (1969), с. 92.

кокилобегача, змията, жабчетата, рибите, кравите в същата редица ще се нареди и човекът.

Но преди това да отбележим: междуременно, заедно с разгръщането на разказа, се е появил и нов субект в него – *авторът*, във вид на ангажиран глас, зад който лесно разпознаваме самия писател (както преди това сме го разпознали в писателя-ловец, който отказва да стреля по свои герои). Екологичният проблем е пряко поставен *от негово име* чрез дискурсивна интерференция: художествената реч, оставайки си в пълна степен такава – изпълнена с разцъфващи, уголемяващи я метафори, същевременно е усвоила директния изказ на публицистиката. В симфоничната динамика на повествованието авторският глас се проявява посредством способности, осигуряващи видимостта на неговото присъствие.

Полето продължаваше да се разстила цветно и росно пред погледа ми, осукваха се и шумеха кукурузи, в далечината тъмнееха облаците на индустриалните вулкани, под нозете ми земята съскаше като настъпено по врата животно. В мочурливите места виждах как във всички посоки се разпръскваха жаби, а под ботушите ми земята се огъваше черна, мазна и издуваше цветни мехури. Тая земя беше гъбясала от отрови, миришеше тежко и стенеше. Цветната трева и росата ми се сториха лъжливи, това беше само едно тънко лъжливо покривало, нетраен грим. Тук и там бъзак или буйна коприва се мъчеха да прикрият купища метални отпадъци.³⁷

В края на поредицата изречения – извисяване чрез образ от друг ред, поетически и монументален едновременно: „Крави видях да стоят в ливадата, но не пасеха кравите, а стояха те, потънали в размисъл, съсредоточени в някакви свои, кравешки работи“. Напомня ни се, че сме в полето на художествения дискурс и че никога не сме го напускали: всички отстъпления са негови превъплъщения, които го реализират чрез противоположното, вътре в собствените му рамки.

Но завръщането на литературното продължава. То ескалира и тъкмо в този момент на най-пълното си възможване постига противоположното. Това става посредством ре-антропологизация. От природно-животинската сфера мотивът е пренесен в човешката, за да кулминира по радичковски в гротеска: нарамили надгробията си, самите

³⁷ Кн. „Змийски сняг“, с. 150.

мъртъвци от близкото гробище са тръгнали да го пренасят другаде, защото „и там е почнала да се просмуква индустриалната основа“³⁸. Ето, появява се и самата дума „основа“ (Gestell); няма значение, ако появата има друго, химическо основание: Езикът сам знае и тайно върши своята работа да ни разкрива скрити значения, които несъзнателно сме вложили в него.

И тук, постигнал върха си под формата на едра метафора, художественият дискурс постига максимално и своето друго, като се слива с един отвъдхудожествен, „ангажиран“, водещ към публицистичното патос: самият език смесва, конвергира двата пласта. Той работи в историческия хоризонт на актуалната епоха, която чрез него се явява проекция на „вертикални“ връзки – тяхното катастрофично скъсване, прекъсване, разкъсване: разкъсване на вертикалното мнемонично колективно тяло.

На първо място, играещата многозначност на разказа установява връзка между панически бягащите жаби и бягащите човешки мъртъвци. – Но гротесковият образ на нарамилите надгробията си мъртъвци работи и в актуалния план на колективната (родова) памет. Лесно можем да съзрем конкретния произход на този образ, при това с още по-конкретно, лично-автобиографично основание: пренасянето на гробищата, на останките на предците, при изселването на родното село на писателя, останало под водите на новостроящ се язовир в края на 60-те и началото на 70-те години. Сама по себе си ситуацията е перфектната метафора за това как модернизационният устрем на епохата директно унищожава колективната етнопамет.

Именно в този „хоризонтален“, актуален план, социо-исторически и едновременно автобиографичен, мотивът е разработен през първия, „лирически“, период на писателя в новелата „Последно лято“ (1965). Зрелият Радичков го рециклира в гротесков план, при което, посредством паратактичното свързване с поредица „животински“ мотиви – за бягащите жаби, за змията, прогонена от битието си и т. н. – смисловият му обхват едновременно дифузира и се насочва в дълбочина, и то много голяма дълбочина, слизаща не само под актуалната динамика на „епохата“, но и под „вертикалния“ проблем за скъсването на родовата памет. Дискурсивният конгломерат установява роднинство, което е от биологично-генетично, собствено природно естество – оно-

³⁸ *Ibid.*, с. 153.

ва пряко роднинство с тритона например, за което говори Джордж Стайнър³⁹.

7. Сега да видим друг езиков способ/дискурс, чрез който е опакована екологичната проблематика.

Екологичните безпокойства от „Змийски сняг“ звучат и в друга новела от същата книга на Радичков – последната, „Матрьошки“. Но – в комично преобърнат вид. В художествения разказ се вплита същата публицистична (или близка до публицистичното) тема: отравянето на природата със селскостопански химикали. Подробно, по радичковски, във вид на поредната „вмъкната новела“/анекдот (които в своята отклоненост от „главния“ разказ всъщност го съставят – особеност на „примитивния“ разказ) ни е припомнена „истинска история“, случила се при снимките на боен филм в слънчогледова нива, когато половината от конницата изпопадала на земята, докато чакала „да се даде команда за атакуване“, понеже докато стояли в очакване на заповедта, конете откъсвали по някоя и друга шумка от царевичните стъбла, без да знаят, че те са третираны с химикали: „Химикалът цял кон събаря, а какво остава за една пчела или за някое друго дребно животно!“⁴⁰. (Тук конят е само в ролята на пример, анекдотът е разказан именно по повод на пчелите: след пръскането на памука с хербицид човекът туря предупредителен знак – изображение на умряла пчела; само че пчелата не може да го „прочете“, отива да пасе в третираните полета и масово умира.)

Тук виждаме отблизо амбивалентния механизъм на Радичковия смях: как под модерните форми (на анекдота) работи карнавалното преобръщане, карнавалната гротеска. Модерното крещи (чрез маркери като кино, химикали, хербициди), но отдолу мълчи карнавалният

³⁹ Вж. Стайнър, Дж. *Моите ненаписани книги*. София: Изток-Запад, 2013, с. 188. Според Стайнър тритонът също спада към роднините ни, не само приматите или висшите бозайници, които са само последният етап от еволюцията. Генетичната ни памет (или родословието) е много по-дълга. В същия дух на новото еко-мислене друг автор пише: „Връщайки се назад във времето, виждаме, че произходът ни е свързан с първите плацентни бозайници, с влечугите и още по-назад с всичко онова, което [...] от определен момент нататък е подготвяло следващата крачка“ (Мафей, П. *Вселената във времето*. София: Наука и изкуство, 1990, с. 200 – 201).

⁴⁰ Новелата „Матрьошки“ – цит. кн., 169 – 170. Без да съм напълно сигурен, подозирам, че думата тук е за филма „Иван Кондарев“ по романа на Ем. Станев (1974, реж. Никола Корабов).

смях, който в рамките на сериозното отменя моралните скрупули. Сериозното ни е разказано смешно. Също както в разказа до пчелите и конете, до жабите, змията и кокилобегача, в един ред с тях, през цялото време стои човекът.

В заключение можем да обобщим: у Радичков актуалният екологичен ангажимент, на моменти публицистично изострен, е вплетен в общата дискурсивна синтагматика на разказа – на един „жив“ разказ-сказ, изтъкан от множество разноредови стилистики, подобно на шарена черга, грееща с всичките цветове на земята, ако го кажем с езика на самия Радичков (едноименната книга от 1964 г.), или *езиков бриколаж*, казано на друг, парижки диалект, който синхронизира Радичковата поетика с общи тенденции в литературното поле през „епохата“ (също както такава обща, глобална тенденция е и самият екологичен ороблем). Публицистичната кауза е оголена, разкрита и заедно с това скрита, забулена в целия спектър от дискурсивни гласове: в мрачната магикореалистична гротеска или пък обратно – в комичната хипербола на анекдота.

БИБЛИОГРАФИЯ

Антов, Пл. *Анималистиката на Емилиян Станев. Биополитически и философски проблеми, критика на политическото* [Antov, Pl. *Animalistikata na Emiliyan Stanev. Biopoliticheski i filosofski problemi, kritika na politicheskoto*]. София: Books4all, 2019.

Антов, Пл. Екологични идеи и философия на природата в българската литература през 1970–80 години. – В: *Човек и природа в българското литературно въображение: осем разходки* [Antov, Pl. *Ekologichni idei i filosofiya na prirodata v balgarskata literature prez 1970–80 godini. – V: Chovek i priroda v balgarskoto literaturno vaobrazhenie: osem razhodki*]. Съст. М. Серафимова. София: ИЦ Б. Пенев, 2023, с. 13–53.

Антов, Пл. Изгубената памет, изгубеното по пътя: антихуманистичният скептицизъм в романа „Везни“ на Павел Вежинов [Antov, Pl. *Izgubenata pamet, izgubenoto po patya: antihumanistichniyat skeptitsizam v romana „Vezni“ na Pavel Vezhinov*]. – *Философски алтернативи*, 2023, № 5, с. 83–105.

Антов, Пл. *Литература за деца и „жесток реализъм“ – между морала и природата* [Antov, Pl. *Literatura za detsa i „zhestok realizam“ – mezhdu morala i prirodata*]. – *Литературна мисъл*, 2019, № 3, с. 85–100.

Антов, Пл. Магическият реализъм – специфика, типология, контекст. Една хипотеза. – В: *Магическият реализъм* [Antov, Pl. Magicheskiyat realizam – spetsifika, tipologiya, kontekst. Edna hipoteza. – V: *Magicheskiyat realizam*]. Съст. Пл. Антов. София: ИЦ Б. Пенев, 2019, с. 13 – 65.

Антов, Пл. *Пред непостижимото: Емилиян Станев и Мартин Хайдегер. Философската зоо-антропология на Ем. Станев. Хайдегер и Изтокът* [Antov, Pl. *Pred nepostizhimoto: Emiliyan Stanev i Martin Heidegger. Filosofskata zoo-antropologiya na Em. Stanev. Heidegger i Iztokat*]. София: Books4all, 2021.

Георгиева, Цв. *Йордан Радичков: между нагледа и мита* [Georgieva, Tsv. *Yordan Radichkov: mezhdu nadleda i mita*]. София: Акад. изд. М. Дринов, 2006.

Гъпи, Н. *Уай-уай* [Guppy, N. *Uai-uai*]. София: Нар. култура, 1968.

Книга за Павел Вежинов. Второ прераб. изд. [*Kniga za Pavel Vezhinov. Vtoro prerab. izd.*] Състав. П. Делчева-Вежинова. София: Унив. изд. Св. Кл. Охридски, 2014.

Куюмджиев, Кр. Два парадокса за Радичков [Kuyumdzhiyev, Kr. *Dva paradoxka na Radichkov*]. – *Отеч. фронт*, № 8709, 12 окт. 1972, с. 5.

Куюмджиев, Кр. Малките и големи илюзии на Ивайло Петров [Kuyumdzhiyev, Kr. *Malkite i golemi ilyuzii na Ivaylo Petrov*]. – *Пламък*, 1970, № 24, с. 44 – 52.

Куюмджиев, Кр. *Силуети* [Kuyumdzhiyev, Kr. *Silueti*]. София: Бълг. писател, 1976.

Мафей, П. *Вселената във времето* [Maffei, P. *Vselenata vav vremeto*]. София: Наука и изкуство, 1990.

Миклухо-Маклай, Н. Н. *Пътешествия* [Mikluho-Maklai, N. N. *Pateshestviya*]. София: Изд. при ЦС на ОРПС, 1948.

Пелева, И. *Йордан Радичков. Дума, разказ и тъга* [Peleva, I. *Yordan Radichkov. Duma, razkaz i taga*]. София: Просвета, 2004.

Петров, Здр. и др. *Очерци по история на българската литература след Девети септември 1944 година*. Втора книга [Petrov, Zdr. i dr. *Ochertsy po istoriya na balgarskata literatura sled Deveti septemvri 1944 godina. Vtora kniga*]. София: Изд. на БАН, 1980.

Радичков, Й. *Литературната орница. Интервюта* [Radichkov, Y. *Literaturnata ornitsa. Intervyuata*]. Съст. доц. д-р М. Младенова. София: Балкани, 1999.

Сарандев, Ив. *Емилиян Станев*. [Лит. анкета.] [Sarandev, Iv. *Emiliyan Stanev*. [Lit. anketa.]] София: Изд. на БАН, 1977.

Свиленов, Ат. *Събеседници* [Svilenov, At. *Sabesednitsi*]. София: Бълг. писател, 1975.

Стайнър, Дж. *Моите ненаписани книги* [Steiner, G. *Moite nenapisani knigi*]. София: Изток-Запад, 2013.

Станев, Ем. *Дневници от различни години* [Stanev, Em. *Dnevvnitsi ot razlichni godini*]. Съст. Р. Пенчева. София: ЛИК, 2003.

Станева, Н. *Дневник с продължение* [Staneva, N. *Dnevnik s prodalzhenie*]. София: Профиздат, 1979.

Фройд, З. Тотем и табу. – В: Фройд, З. *Психология на религията* [Freud, S. *Totem i tabu*. – V: Freud, S. *Psihologiya na religiyata*]. София: Евразия, 1994.

Plamen Antov, Prof. DSc.

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

ORCID ID: 0000-0002-7156-7536

e-mail: plamenantov@mail.bg; plamen.antov@abv.bg

ТРИЛОГИЯТА НА ЗЛАТКО ЕНЕВ ЗА ЧЕРВЕНОКОСКА И ПРИЗРАЦИТЕ В ГОРАТА, ПАРКА И ПУСТИНЯТА – ТРАНСЦЕНДЕНТНОТО И ФАНТАЗМИТЕ В ДЕТСКИЯ ЖИВОТ

Росица Чернокожева

Институт за литература – Българска академия на науките

ZLATKO ENEV'S TRILOGY ABOUT REDLOCKS AND THE GHOSTS IN THE WOODS, THE PARK AND THE DESERT – THE TRANSCENDENTAL AND THE FANTASMS IN THE CHILD'S LIFE

Rositsa Chernokozheva

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Резюме. Златко Енев е българският първопроходник във фентъзито от началото на ХХІ век и книгите му са известни като „българския Хари Потър“. Книгите са написани интригуващо, с културоведски препратки към различни изкуства, с много въображение и разширяващи кръгозора и самопознанието асоциации. Хуманистичното им послание е в създаващото се приятелство между героинята и другите персонажи. В основата на книгите е детската игра и порастването. Настоящият текст чете трилогията и през известни отпратки към психоанализата.

Ключови думи: фентъзи, културология, психоанализа

Abstract. Zlatko Enev is the Bulgarian pioneer in fantasy from the beginning of the 21st century and his books are known as the “Bulgarian Harry Potter”. The books are written intriguingly, with cultural references to various arts, with a lot of imagination and associations that broaden the horizons and self-knowledge. Their humanistic message is in the friendship that develops between the heroine and the other characters. The basis of the books is children's play and growing up. This text also reads the trilogy through certain references to psychoanalysis.

Keywords: Fantasy, Cultural Studies, Psychoanalysis

Трилогията на Златко Енев за деца и тийнейджъри „Гората на призраците“ (2001), „Паркът на призраците“ (2003) и „Пустинята на призраците“ (2005) е разгърнат разказ за детството и израстването. Може смело да се каже, че тя е първото българско фентъзи от XXI век. И ето, след повече от двадесет години трилогията се преиздава под промененото заглавие „Червенокоска“, а отделните части са леко преименувани: „Червенокоска в гората на призраците“, „Червенокоска в парка на призраците“ и „Червенокоска в пустинята на призраците“. Първата книга се появи в края на 2023 г. в издателство „Изток – Запад“, другите две ще излязат в началото на 2025 г., в издателство „Унискорп“

Нека започнем с това, че втората част, „Паркът на призраците“, е обявена от СБП за най-добра детска книга още през далечната 2003 година. Цялата трилогия е известна сред читателите и като „българския Хари Потър“. Същата книга бе включена в официалната читанка за четвърти клас на българските училища и е част от учебната програма от двадесет години насам. Тези признания са съвсем заслужени, защото трилогията е на такова високо ниво, че това е прецедент в родното книгоиздаване. Книгите на Златко Енев носят универсални хуманистични послания, което се потвърждава и от факта, че са преведени на много езици, включително и на китайски.

Златко Енев с право може да се нарече първопроходец в българското съвременно фентъзи.

Какво прави тази трилогия така отличителна в потока от ежегодна книжна продукция? Много качества. Но може би основното е това, за което апелира известната френска психоаналитичка Франсоаз Долто в книгата си „За каузата на децата“: „Уважавайки детето, ние уважаваме човешкото същество!“. Зачитането на чувствата на детето са ключът към детското сърце и успехът на една книга. Именно това прави Златко Енев – той помни, че детството е изпълнено с много смях, но и с много страхове, и че то е времето, в което формираме нашия крехък Аз.

Още в предговорните думи на първата книга „Гората на призраците“ писателят благодари на своя син Паул за чудесните хрумвания при създаването на книгата. Разбираме, че Паул, като дете, е бил най-верният коректив в процеса на писането. Без съмнение, креативността и спонтанността на едно дете винаги са „добре дошли“ при измислянето.

Тази книга е една разширена приказка. И докато в нея шехерезадно следват случка след случка, ние – читателите, следим израстването на едно дете, неговата социализация, разширяването на социалния му

атом. Чрез приказното, чрез играта, чрез премеждията, чрез преживелищното, поставени на нашата душевна сцена, Златко Енев проследява трансформациите в психичната конституция на героинята си Ане, наричана още Червенокоска.

Тук присъства палавото ежедневиe (донякъде и агресивно), плюс страховете, смехът, приятелството и фантазиите. И всичко това в една амалгама, която в края на романа ще завърши като в приказка, щастливо. Майсторството и талантът на Златко Енев са в това да преведе героинята си през преживяванията и премеждията без суха дидактика и назидателност.

Това е една изключително интелектуална книга, съобразена с възрастта на децата и тийнейджърите, която дава представа за истинското детство – и с радостите, и със страховете му. С фантазменото. Още от малко, с оскъдния си опит, детето търси смисъла на своя живот. Първият въпрос, на който иска да си отговори, е „как съм се появил на света“. После то започва да забелязва и разликата в половете.

Алегориите, които присъстват на всяка страница, правят историята четивна и интригуваща. Много често авторът използва и мъдростта на поговорките, вплетени умело в наратива. Към края се появяват и латински сентенции. Това е една изключително интелигентно написана книга, с която детето, четейки, обогатява своята култура и потенцира креативността и спонтанността си. Безспорно, това доказва и широката обща култура на автора, както и таланта му да създава забавни, пълни с изненади и приключения фантастични истории, които вещо и искрено ни водят до нещо много важно – апотеоза на приятелството.

Героите в книгата са много. Всеки от тях е носител на една идея. Така те, естествено, стават двигател на сюжетното развитие. Приказно-психологическите меандри, през които ще преминат Червенокоска и нейната приятелка Раничката, стават стъпала в израстването на протагониста.

Цялата книга може да се приеме и като много изобретателен и занимателен колаж от герои и случки от живота. Колаж от нашенски и световни герои. Колаж от оригинален сюжет и чужди произведения и култури. Това прави книгата замислена и широко разгърната в един своеобразен културологичен план, което обогатява читателите деца. Тук са както герои от народните приказки – главно от животинския свят – дядо Таралежко, златната рибка, така също ситуации и алюзии с емблематични книги и герои от световната класика – например Алиса

(Луис Карол), Пипи (Астрид Линдгрен), Тенекиеният човек и Плашилото (Лиман Франк Баум). Спорадично проблясват и асоциации с герои като Малечко-Палечко и Гъливер. Налице са и отпратки към модерната попкултура (Бийтълс), или оперната класика в лицето на примадонната Джаста Дива – и какво ли не още. Изобщо, това е свят от герои и преживявания, които съвременното дете със сигурност ще приеме с голямо любопитство. И всичко се случва в процеса на играенето.

Тук, разбира се, има „добри“ и „лоши“, „наши“ и „противници“. Но не всичко е издържано в статични черно-бели тонове. Самата Червенокоска е нееднопланова героиня, която прави пакости и се бои, и греша, и е нетърпелива, и е гневна, но наред с това и приятелка, и великодушна, т.е. става дума за разнообразно подрастващо дете със свои специфични черти и своеобразности. Тандемът с приятелката ѝ Раничка допълва образите и на двете и доказва, че приятелството е основата на сложни отношения; то не е нещо, зададено веднъж завинаги, а се намира в постоянен процес на изграждане и е подложено на проверка всеки ден.

А всъщност всичко започва в една обикновена сутрин в дома на Ане и майка ѝ. Още от първите страници добиваме впечатление, че Ане е едно доста палаво дете, което, от любопитството или от прекомерна енергия, обича да наднича вътре „как е направена една играчка“, поради което из къщата се търкалят предимно части от играчки. Дали тя е леко агресивна или хиперактивна, както със съвременна терминология бихме определили едно такова дете, си остава отворен въпрос, но аз предпочитам да възприемам Червенокоска като здраво, буйно дете, което кипи от енергия. Както лаконично я описва Златко Енев, на моменти тя е „гневна“.

В прибавка на това майката на Ане е жена интелектуалка и разбира се – постоянно заета. И ето, случва се първото вълшебство, още на началните страници. Появява се странен „спасител на играчки“ с особено име – Нерод Лапцев. Тази завръзка на романа е някак енигматична – чисто физиономично собствените ми представи за този търговец (а както ще се разбере в края – и вълшебник), клонят към издължено-слабоватия образ на Ханс Кристиан Андерсен. От друга страна, още в началото пък неволно търсим и намираме близост между Ане Червенокоска и Пипи Дългото чорапче.

Да, странен е този търговски пътник. Той изкупува (по собствени- те му думи – „спасява“) счупени играчки в замяна на една чудновата

кутия – или по-скоро макет на цяла местност. В нея има множество миниатюрни елементи: планина, гора, река, воденичка, къщички, изградени в короните на дървета, както и много други подробности, чийто смисъл ще ни се разкрива постепенно в хода на историята. Има дори и водопад – „смешно-сърдит в миниатюрния си размер, но въпреки това безкрайно красив и интересен“. Дори облачетата над планината, които са под капака на кутията, са като истински. Още тук се промъква интригуващият намек, че реката разполовява цялата местност – в едната кипи живот, а над другата дори птиците избягват да прелитат.

Реалната завръзка е на втория ден, когато играта отказва да се движи. Ането е бясна и в своята експанзивност решава да разреши случая радикално – с удар с чук. Ето я и първата авторова поговорка, една от многото, които ще изпъстрят текста и придадат чудесния привкус на народните приказки: „Като не щеш мира, на ти секира“.

Както казах, редом с приказни български герои в тази книга ще съжителстват световни културологични емблеми и икони. Българският нюанс е нещо, което авторът умело използва. Тази симбиоза прави творбата на Златко Енев оригинална и неповторима. Културологичният пласт от чужди образи, заедно с народно-българския привкус, поставя цялата история право в центъра на парадигмата „чуждо и родно“, която е основополагаща във високата литература – а защо не и тук при литературата за деца.

Но при удара, който Ане нанася, се случва нещо любопитно, напълно непредставимо в обичайния живот. Играта не се счупва, чукут отхвърква и от средата на миниатюрния пейзаж се издига синкаво пушече във формата на фуниеvidен смерч, който засмуква стъписаната Ане в миниатюрния свят. Бум! Ането се оказва в една вълшебна гора. Истинската приказка започва.

По пътя си Ането и Раничката ще срещнат много подкрепящи приятели – летящия стenen часовник Чарко, мухата Бъз, дядо Таралежко, мъдрата госпожа Бухалица и още, и още нови спътници. Гората страда и от вражеските набези на бобъра Хайно и неговата армия от паяци. Схемата е класическа – тя е онази на доброто и злото, но героите и от двете страни са изградени значително многопланово.

Ето какво великолепно хрумване има Златко Енев в протяжността на историята. Ане и Раничката се нуждаят от помощ, за пореден път. И тук се появяват елфите – група горски музиканти, а всъщност малко прекроени образи на четиримата „Бийтълс“. Имената им са побългаре-

ни, предполагам за по-лесно възприемане от малките читатели: Иван-Джон, Павел-Пол, Горан-Джордж и Рангел-Ринго.

В хода на цялото заплетено сюжетно развитие характеристиките на основните герои се обогатяват постоянно. Ането и Раничката ще помогнат на дядо Таралежко, за да може неговата воденичка отново да проработи. Заедно с това те ще накажат нахалния и зъл бобър Хайно, който е запречил колелото. Ще помогнат и на малката златна рибка, която е застрашена от чайката разбойник. От друга страна, някои от мравките пък ще помогнат на тях двете да се измъкнат от мравуняка – „малкия голям народ“. Понякога двете героини попадат дори в застрашаващи живота им ситуации, например в гнездото на орлетата, които ги смятат за своя закуска (асоциациите с книгите на Борис Априлов и неговия незабравим Лиско тук са просто неизбежни). И над всичко това преминава, като непрекъсващ фон, идеята за приятелството и взаимопомощта. Не само между Ане и Раничката, но и между всички хора и животни.

Основният мотор на историята – призраците и тяхното тайнствено присъствие – се появяват още в началото, но само опосредствано. Винаги когато изникне някаква опасност, горските обитатели си мислят, че ето, сега ще се появят призраците. Много умел и находчив е прииомът, че през цялото време призраците присъстват само в думите и действията на героите, но се появяват едва в края на книгата. Всъщност това е поантата на историята. Но тази градация на напрежението, тази ескалация на опасността през цялото сюжетно действие подхранва и интереса, и безпокойствието, и изненадата накрая.

И още един интересен момент има в тези напрегнати ситуации с призраците. Всеки път, когато – аха-аха – те би трябвало да се появят и разкрият, се чува един магичен, тайнствен глас, който ги възпира и така защитава нашите две героини – Червенокоска и приятелката ѝ Раничка. Това също е и един много приключенски, интелигентен ход, идващ едва ли не от древността на гръцката трагедия – *Deus ex machina*, – т.е. разрешението на конфликта или колизията иде свише, от боговете, чрез божественото. Чий е този предпазващ глас, също ще разберем едва накрая.

Така книгата е изградена и класически, и новаторски. От една страна, по законите на класическа приключенска история, гравитираща към световни образци със завръзка, апогей и развързка – и наред с това звучаща много по български, с всички родни своеобразности.

Неслучайно книгата на Златко Енев е наречена „българския Хари Потър“. В нея отчетливо присъстват магията, трансцендентното, призрачното. Тук „диво“ и „цивилизация“ са в неделима връзка. Дивото зове с атавизма си, а цивилизационното облагородява инстинктите. Може да си послужим и с казаното от Фройд, че човек заплаща цивилизационните достижения с неврозата си. И друг досег с психоаналитичното има в тази книга. Тук всичко е като „сън наяве“. В произведението на Фройд „Поетът и фантазирането“ се прави един гениален паралел, че в израстването си детето играе, а поетът, вместо да играе, фантазира. Това е играта на твореца – да фантазира, да измисля, да прави аналогии и асоциации. Така се задоволяват и човешките желания. „Желание“ е вторият най-употребяван термин в психоанализата след термина „нагон“. Ние, хората, през целия си живот имаме желания. И разликата с детските желания е само една. Че детето иска удовлетворяване на желанията си веднага, в момента, което се нарича „първичен мисловен процес“, а порасналият индивид, под въздействие на „учителката Нужда“ (термин на Фройд) се научава да отлага удовлетворяването на своите желания на принципа на Удоволствието във времето.

И още допирни точки с „Дивото зове“ бихме направили психоаналитично. Всичко в приказното развитие на историята на Червенокоска е анимирано. Тук всичко е живо – и хора, и животни, и играчки. Както нашият прародител в зората на човечеството е анимирал тотема. Така се задоволяват нашите нагони, нашият атавизъм – чрез очовечаването и фантазирането.

Друг нюанс в привличането на дивото, трансцендентното, страховитото би била и отпратката към статията на Фройд „Ужасяващото“. В този текст бащата на психоанализата се позовава на труда на лекаря Йенч, в който става дума за статични кукли, автомати и механични изобретения. В основата стои принципът на привличане на човешката психика от необичайното, страховитото, което пък кореспондира с механичните играчки, марионетките и прочее. Човешката психика е така устроена, че плашещото хем ни ужасява, хем ни и привлича, по негова си логика и закони. Подобно на нагоните Ерос и Танатос, които са равни по силата на изживяването, свързано с тях.

Ето че идва и сублимният момент: Ането и Раничката стигат до Къщата на призраците. Развръзката е повече от необичайна. Призраците са всъщност играчките на Ане, които тя безразсъдно е повредила и обезобразила: плешивата кукла, на която е отрязала косата, клоунът с откъснат нос, мечето с избодени очи и балерината без крака.

Златко Енев разиграва една вълнуваща сцена: дали играчките ще простят на Червенокоска. И ето тук на помощ се явява „търговецът на играчки“ Нерод Лапцев. Както може да се очаква, той всъщност е вълшебник, който през цялото време е възпирал отмъщението на играчките призраци срещу двете приятелки. Появява се и проблемът за прошката. Разбира се, тук също липсват прости и бързи решения – вместо да получи лесно опрощение, Ането ще бъде подложена на цяла поредица от нови, изключително трудни изпитания. Сюжетът отново ни пленява с изобретателността на автора – да включи този прабългарски елемент – слънчевия часовник и митичната сила на Огъня, като пречистващ. Но фантастичното тук не е самоцел – то е плътно преплетено с морално-нравствени въпроси – например дали саможертвата може да изкупи предшестващата я (тежка) вина. Като всяка приказка, и тук всичко е с щастлив край. Пътешествието в света на фантазното и трансцендентното, на дивото и облагороденото, завършва със завръщане вкъщи. Не е нужно човек да бъде непременно „възрастен“, за да почувства и възприеме дълбоките хуманистични и екзистенциални послания на тази история.

* * *

Втората книга от трилогията, „Паркът на призраците“, отново ни изненадва с неизчерпаеми възможности за създаване на не просто забавни ситуации, а приключения, които разкриват многопластови характери. Героите от първата книга се завръщат, разбира се, но в хода на новата история те демонстрират множество допълнителни характерни черти, които ги показват и по човешки силни, и същевременно слаби, дори смехотворни. Отново се сещам за думите на Фройд, че и в доброто, и в злото човекът винаги може повече, отколкото си мисли.

Чрез ретроспективни епизоди Златко Енев ни представя част от това, което се е случило в Гората на призраците, след като Ането и Раничката са се прибрали благополучно вкъщи. Разбира се, историята е изпълнена с нови приключения. Тези нови фабулни ситуации, заедно с ретроспекциите, допълват героите с нови характерови черти и уплътняват образите им. Това прави от всички участници – както протагонистите (Ане и Раничката), така и всички други герои – силно противоречиви характери, съвсем нееднопланови персонажи. Цялата книга е едно изкачване, обогатяване в житейски план. Тук разбираме, че бобърът Хайно е преиначил цялата история, която се е разгръща-

ла в Гората от първата книга, и е набедил всички свои противници за изменници и врагове. Вече сме напълно наясно, че използваният и в първата част прием на баснения принцип, т.е. всички животни и растения са носители на определени човешки качества, не е бил никак случаен, защото тук тези черти се доразвиват. Хайно е превърнал цялата Гора в тематичен Хайнопарк с множество атракции за печелене на пари, при което Червенокоска е представена като най-зловещия враг на Гората. Тя, както и всичките ѝ приятели, са превърнати в потенциални врагове. Силно натоварена с исторически и политически значения е и Цитаделата на Хайно, където той затваря враговете си; тя дори е обградена от мрежи с електрически ток. Златко Енев много фино прокарва тезата и идеята за преиначаване на историята и как манипулативните действия могат да направят от черното бяло. Като по-пряко заявяване може да приемем сцената с Царицата-майка от един нов мравуняк, в която Червенокоска е представена като инициаторка на „Нежната революция“ в мравешката история и държава. Дори Царицата-майка, като „благославя“ използването на вълшебната гъба за смаляване и уголемяване на ръста, е известна алюзия и за Църквата като институция. Нещата, разбира се, си остават детски – тук чрез иронично-закачливия нюанс в хрумването, че „благословията“ се дава, като Царицата-майка подъвчи парченцето гъба и отново го изплюе.

Както и в първата част, отново се налага героите да прибегнат до парченце от вълшебната гъба, която ги смалява до размерите на мравки от страната Мравазония. Елемент, който пак отправя до световни образци – в случая Алиса в страната на чудесата. А доста окарикатуреният образ на тази Глава на държавата, чрез страстта ѝ към компютърни игри, чудесно кореспондира с детско-тийнейджърския живот. Във втората част на трилогията Златко Енев ни поднася редица истини от исторически и политически характер, използвайки езоповски език. Нюансите във втората част повлияват до голяма степен и върху възприемането ѝ от читателите. Сред някои читатели очевидно се е разпространило мнението, че това е „най-добрата част“ от трилогията, но според мене това би било опростенческо. Всяка от трите части си има своите своеобразности и характер, но всичките три книги са на много високо художествено и културологично ниво.

В „Паркът на призраците“ има множество алегии. Например, че при Хайно и подчинените му паяци е имало ред и дисциплина, а сега тази Демокрация е довела до хаос и безредие, до процъфтяване на не

толкова хуманни прояви у обитателите на Гората. Пак от това, какво се е случило, след като Ане и Раничката напускат гората, Златко Енев създава един наратив, много близък до роман-утопия и фикция, която дори напомня Оруел с „1984“, но на друго наративно ниво – детското фентъзи. Това е великолепно хрумване, с много хуманистични и екзистенциални отпратки и пластове, дори с надвременни народопсихологически нюанси.

Има и още нови моменти. Докато в първата част Ане и Раничката за малко не стават закуска на орлетата, във втората книга те стават приятели с обща цел, която им диктуват оцеляването и съвместните интереси. Не липсват и магически случвания, и екшън сцени – елемент, който пак отправя към световни образци, в случая към „Алиса в страната на чудесата“. Тук ще спомена и това, че авторът е майстор и на баталните сцени. Това за пореден път утвърждава Златко Енев като умел писател.

Епизодите, когато Червенокоска играе шах срещу Голиат – непобедимия компютър, придават отново интелигентен и интелектуален характер на един потенциален двубой. Не по-малко интересно и възхитително е и хрумването с „Троянския Шаран“ – кухото тяло на една статуя, което е отпратка към митологичния Троянски кон и Одисей.

„Паркът на признаците“ е нова, изпълнена с изненади и хумор надграждаща част на историята за Червенокоска. Заедно с това тя е и продължение на един въпрос, който е двигател на цялата история още от самото ѝ начало – защо и как Ането попада в гората. Освен заровените дълбоко под повърхността на наратива въпроси за моралната отговорност, произтичаща от всички наши действия и постъпки, налице е и един чисто демонстративен, очевиден аспект на нещата: ами защото играчките ѝ – бившите призраци от първата част, просто са изчезнали и тя решава да ги търси. Този наративен похват, вече използван в първата книга – максимално да се забави появата на призраците, е много изобретателен. Когато нещо липсва, то става симптоматично. С отсъствието си призраците стават двигатели на цялото действие на книгата. И още една многозначителност – „страхът от призраците“ се е превърнал в страх от „освободителите“. Така думата „призраци“ в тази втора книга добива още по-символичен характер. Бихме могли да допишем: „призраците от миналото“...

Иска ми се да отбележа, че когато Старият разбойник с дървен крак – чайката, наричан „Пантата“, говори за старото си познанство с Хайно, той го нарича „лоена топка“. Не знам дали Златко Енев прави

отпратка към новелата на Мопасан „Лоената топка“, или това просто е моя асоциация.

И ето че „Паркът на призраците“ също завършва с апотеоз на приятелството. С помощта на същата древна магия „призраците“... отново се превръщат истински красиви играчки.

Златко Енев има своеобразен и разпознаваем стил на писане. Казах в началото на този текст, че ни очаква продължително шехерезадно рисуване на случки. Но освен това авторът владее едно много ефектно и резултатно надграждане с всяка следваща ситуация. Тъкмо си мислим, че е дошла кулминацията и развръзката, че предстои емоционално снижаване на фабулното напрежение – и той отново ни издига на гребена на нова сюжетна и емоционална вълна. Бих казала, че това е негова специфика, която се увенчава със заслужено признание за майсторско писане. На моменти това вълново заливане не ни оставя да си поемем дъх. И всяка следваща ситуация е състезание по креативност и спонтанност, по фантазменост на автора със самия себе си като творец.

Краят на втората част съвпада с поантата – появата на призраците. Те отново са натоварени с конотации за нещо трансцендентно, диво, необичайно и атавистично. Дивото е в основата на нашата човешка природа и то е част от биологичната световна верига. А това е основното. Дивото дава възможност за много трансформации и тълкувания, за много нюанси. Само по себе си – това е богатство на фантазмите ни и в детството, и на съзрелия ни Аз, та дори и на Свръхзаза – цялата ни ценностна система.

* * *

Но да отидем и при последната книга от трилогията – „Пустинята на призраците“. В тази част се явява още един главен герой – съученикът на Ане, Петър, на когото тя трябва да помага. Самата Ане вече е на 10 години, което предполага определени, може би по-значителни промени в развитието на характера ѝ. В тази част (вече) тримата герои отново се озовават в Гората – но този път много трудно, едва след цяла поредица от експерименти, чието провеждане сигурно заслужава отделно разглеждане, като реалистично представяне на „научния метод в действие“.

За пореден път всичко в гората е променено. Пейзажът, бихме казали, е апокалиптичен. Навсякъде се стели червеникав прах, който затруднява дишането. Оказва се, че Планината е станала вулкан, бълващ лава и прах.

Първият нов герой в тази част е Фидо – странно, подобно на Киплинговия Маугли същество-джудже. Многобройните възли и мазоли по тялото му всъщност са белези от зараснали рани. И това ме навежда към един психоаналитичен и философски въпрос от емблематична книга на Питър Левин – за това, че травмите не са доживотна присъда. Дава се пример с дървото. А ето и един великолепен метафоричен пасаж:

Когато някое младо дърво бъде наранено, то израства, обграждайки тази рана. Дървото продължава да расте и раната става относително малка в сравнение с размера на дървото. Чепове, възли и разкривени клони са белег за наранявания и пречки, срещнати през времето и преодолен. Начинът, по който дървото израства около своето минало, допринася за неговата изключителна индивидуалност, характер и красота. В никакъв случай не насърчавам нанасянето на травми с цел да се изгражда характер, но тъй като травмите са повече или по-малко неизбежни в живота ни, образът на дървото може да ни бъде огледало.

За известно време тримата герои от „Пустинята на призраците“ се спасяват в селище, което се намира... в корема на кит. Това ни води към асоциацията за Йона от Стария завет, който три дни е погълнат от кит. Златко Енев знае как да обвърже една приключенска тийнейджърска история с културологични, дори библейски отпратки. Това определено кореспондира с тема, която е „Дивото зове“ и „Природа и литература“.

Отново, чрез ретроспективните разкази на Дядо Таралежко и Госпожа Бухалица, научаваме, че приятелите от Гората са се разпръснали, а добрият и забавен стенен часовник Чарко сега не е в света на живите, защото е разпръснат на части. И тук, в „Пустинята на призраците“, двигател на действието е колизията между добрите и лошите. Екзистенциалният въпрос дали работата прави човека свободен е разгърнат в иронично-риторичен план, дори чрез прокрадването на известна цинична нотка: „Работата прави хората свободни, господин Хуба нали все това повтаря. Леле мамо, що народ сме освободили досега, чет няма! Ха, ха, ха, ха...“¹. Друг енигматичен и метафоричен израз, който постоянно витае в тази част, е „големите промени“ – нещо, което само по себе си е натоварено дори с гражданско-обществени конотации.

¹ Едва ли е нужно да се пояснява, че „Arbeit macht frei“ [Работата ни прави свободни] е мрачно-прословутият надпис, който е висял над входа на концентрационния лагер в Аушвиц.

Също като двете предишни тази трета книга е изпълнена с изненадващи сюжетни ходове, съпроводени от интригуващи диалози. Тук отново се случва вълшебство. От сглобените части на Чарко изведнъж се появява героят *Дон Кикот де ла Манджа*, който открива в лицето на Червенокоска своята любима и възпявана Дулсиней. А Бу ще е неговият оръженосец – Санчо Панса. Елегантното пародиране на класиката отново е много находчиво. Така класическите герои се възприемат по-лесно от читателите тийнейджъри. Естествено, това не бива да се възприема като пейоративно снижаване на класиката. По-скоро то е леко намигване към вечните световни книги.

Самият факт, че Златко Енев прави пародиране на класически литературен герой Дон Кихот, който от своя страна е пародия на рицарските романи, ни отвежда до едно интересно явление – пародия на втора степен. А това е талантлив авторски ход. Бихме могли да говорим дори за своеобразна мистификация – литературен прием, който винаги буди интерес.

Бих искала да напомня, че сравнително детайлизираното поднасяне на сюжетни линии и от трите книги не е самоцел. То ни дава възможност да вникнем в идеите на автора, в това какви общочовешки и индивидуални характери той разкрива чрез детайлизирането, което пък води до опознаване на надвременните послания, които са реалните цели на трилогията. В „Пустинята на призраците“ декорът и фонът, на които се разиграват действията, са много изобретателни. Тук има руини, лабиринт, остатъци от Дино-парк, псевдодинозаври, „Дух на машината“. Отново се появяват и елфите – „Бийтълс“. Това, че и новият герой Петър участва в произшествията, обогатява историята с нови хрумвания и изненади.

В тази чест на трилогията се появява един архетипен образ – „Духът на машината“², както и нови, напълно непознати призраци. Има дори рицарски двубой. После съдебна процедура. От една изпълнена с хумор част ще научим как се призовава един Дух: „Единственият начин да се извика Духът, е той да бъде нервиран с глупости, докато му писне и накрая се покаже, за да се отърве от натрапниците“. Ще изникне на преден план и моралният въпрос дали един „нормален призрак“ може или не може да мрази дете. Всъщност може да се каже, че това

² Поредна културологична закачка с по-изкушените читатели, които сигурно се досещат както за едноименната книга на Артур Кьостлер, така и за по-късните теории на британския философ Гилбърт Райл.

е поантата на тази част от трилогията. Разбира се, накрая се появява отново и магьосникът Нерод Лапцев, но променен да неузнаваемост.

Впрочем нека оставим края малко по-отворен за евентуалните читатели. Да, трилогията за Червенокоска и призраците в гората, парка и пустинята не дава всички отговори. Но най-важното е, че тя поставя верните въпроси, с което се превръща в първото българско фентъзи от новото време на новия век – и то от ранга на Хари Потър.

Rossitza Chernokozheva, PhD
Institute for Literature – BAS
e-mail: r_chernokozheva@abv.bg

КОРЕЛАЦИИ



ДИЛЕТАНТИ И НИХИЛИСТИ В ЛОНОТО НА РАВНОДУШНАТА ПРИРОДА

Александър Христов

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

DILETTANTES AND NIHILISTS IN THE BOSOM OF INDIFFERENT NATURE

Aleksandar Hristov

Sofia University “St. Kliment Ohridski”
Bulgaria

Резюме. Статията разглежда художествените проявления на дивата природа в творчеството на Иван Тургенев и Чавдар Мутафов. В центъра на знакови за творчеството и на двамата писатели романи („Бащи и деца“ и „Дилетант“) са персонажи, които се стремят да преосмислят себе си и заобикалящата ги среда. Текстът предлага няколко възможни интерпретации върху художествените проявления на темата за природата в контекста на реалистичния руски роман от средата на XIX век и в този на българския литературен модернизъм, в частност творчеството на Чавдар Мутафов.

Ключови думи: Тургенев, Мутафов, природа, ни依лизъм, модернизъм

Abstract. The article examines the artistic representations of wild nature in the works of Ivan Turgenev and Chavdar Mutafov. Central to the emblematic novels of both writers (“Fathers and Sons” and “The Dilettante”) are characters who strive to reinvent themselves and their surrounding environment. The text offers several possible interpretations of the literary manifestations of the theme of nature within the context of the mid-19th-century Russian realist novel and Bulgarian literary modernism, specifically focusing on the works of Chavdar Mutafov.

Keywords: Turgenev, Mutafov, Nature, Nihilism, Modernism

Два персонажа в две национални литератури и разделени от почти половин век се изправят пред персонифицирани образи на природата. Те се отправят към нейното лоно, за да търсят отговори, които да дадат смисъл на съществуването им, но не ги намират. Това са сънуващият наратор от прозаическата миниатюра „Природа“, написана през 1879 г. като част от цикъла „Senilia. Стихотворения в проза“

(1878 – 1882) на Иван Тургенев и Дилетантът от едноименния роман на Чавдар Мутафов, публикуван през 1926 г. Интерпретацията на тези сходни епизоди предлага един възможен подход към разбирането за отношението между човека и природата в творчеството на авторите, които са обект на интерес в настоящия текст. И в двете споменати произведения фигурира втвърденото в човешката менталност обръщение към природата като към майка, но то не получава желания отговор. Природата е представена като майка, отнасяща се към своите деца с равнодушие. Това обаче не е равносилно на липсата на отговори – природата дава такива, но те са в противовес с нуждите и желанията на нейните питаша човешки синове, защото тя е равнодушна към съдбата на всичките си рожби.

Не са много писателите от „златния“ XIX век на руската литература, чието творчество да е обвързано толкова силно с природата, колкото е това на Иван Тургенев. Той е умел пейзажист, усвоил до майсторство художествения паралел между душевните състояния на героите и природните картини. Художникът Тургенев с лекота рисува пейзажи, превърнали се в еталон в руската литература. Достатъчно е да разгърнем произволно цикъла „Записки на ловеца“ (1852) или който и да е от неговите „големи“ романи, за да се убедим в това как психическите и метални състояния на персонажите се полагат върху природните описания, но и се разграждат в тях, за да добият плътност и за да обогатят внушението си. Дори в романа „В навечерието“ (1859), който най-силно заскобява темата за природата чрез нейните утилитарни за сюжета функции, отгласи от нея могат да се търсят не само в пейзажните описания или в обстоятелството, че ключови за сюжета моменти се развиват в природата, но и например в това, че често споменаваната в романа „черноземна сила“ се превръща в синоним на естествения и съобразен с природните закони социален фундамент на старото поколение, което трябва да даде път на новото.

По-малко изследвани остават случаите, в които природата поема ролята на алтернатива, дори на противоположност на човешкото. В края на откриващата миниатюра от цикъла „Senilia“, след майсторските описания на естествения живот във и до природата, нараторът пита: „Защо ни е нужен кръстът на купола на Света София в Цариград и всичко, към което ние градските хора се стремим?“¹. Този цитат е

¹ Тургенев, И. С. *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Том 10.* – Москва: Наука, 1978 – 1986, с. 126. Преводът тук, както и на всички позовавания на текстове, които нямат български превод, е мой – А. Х.

свидетелство, че разбирането за противопоставянето между градското, културното пространство и природата през XIX век в руската литература вече е формирано. Разбирането за града и подвластните на човешката дейност зони като продукт на цивилизационния процес и изражение на стремеж за отвоюване на пространство е широко застъпено и е споделяно от изследователи като Юри Лотман и Ричард Сенет, като вторият насочва към механизма на „неутрализация“ на природното пространство и превръщането му в цивилизовано място.

За Сенет създаването на всеки град е всъщност акт на пресъздаване на митологичния и културен модел на света. Всеки град се превръща в структура, която се опитва да наложи реда над хаоса, да организира пространството така, че то да започне да изпълнява ролята на цивилизационен механизъм². До голяма степен това се доближава до разбирането за „неутрализация на пространството“, с което борави авторът. Градът се превръща в механизъм за окултуряване на стихийната природа отвън и отразява стремежа към социална подредба, присъща на човека по принцип. За Лотман, от друга страна, градът се реализира и като противоположност на заобикалящото го пространство, тогава „urbs“³ и „orbis terrarum“⁴ започват да функционират като враждебни едно на друго пространства. В неговото разположение се актуализира не антитезата „земя/небе“, а опозицията „естествено – неестествено“⁵. Ексцентричният град е създаден въпреки природата и е в противоборство с нея. Тези разсъждения върху ексцентричния тип град се доближават до представата на Сенет за града като инструмент за неутрализация на пространството. Според интерпретацията на Лотман обаче ексцентричният град отправя към победата на разума над стихията, но и към извращението на естествената подредба на града. По този начин поставеният в културната периферия град се превръща в точка на дисбаланс, която е натоварена с есхатологическа кодировка, изразена в усещането за предстоящо тържество на стихията, и прави чувството на обреченост част от градската митология. Идеалният изкуствен град според Лотман, създаван винаги като реализация на рационална уто-

² Вж. Sennett, R. *The Conscience of the Eye: The Design and Social Life of Cities*. – New York: Alfred A. Knopf, 1990, p. 49 – 77.

³ Лат. – град.

⁴ Лат. – земен кръг, земно кълбо, свят.

⁵ Лотман, Ю. М. *История и типология русской культуры*. – Санкт Петербург: Искусство, 2002, с. 209.

пия, е неизменно лишен от историчност, тъй като преднамереното и направлявано градоустройство се реализира винаги като отрицание на сложната структура на историята. По същество това може да бъде приложено към всеки създаден на ново място град или към такъв, който е бил построен след разрушаването на стар полис.

Окултуряване на стихийната природа отвън и стремежът към социална подредба са присъщи на човека по принцип. Вероятно отглас от тази тема може да се търси в образа на Лаврецьки от романа „Дворянско гнездо“ (1858), който подобно на Базаров се стреми да намери смисъл в съществуването си. За разлика от Базаров обаче търсенето на Лаврецьки е успешно и се побира в разбирането, че трябва да оре земята „колкото може по-добре“⁶ – т. е. да налага човешката си воля над природната. Мотивът за асимилиране на природните пространства ще намери място в българския литературен модернизъм от първата половина на XX век. По много сходен начин е представено противоборството между окултуреното, урбанистично пространство и природата в творчеството на Мутафов. В романа „Дилетант“ откриваме следния пасаж:

Зад гърба му се изпъваха каменни стави, издигаха се юмруци: градът започваше борда с далечините и се издигаше, надиплен в стоманени прешлени...

Градът се бореше с пространството заради човека; по пътя изминат от Дилетанта сякаш изтичаше черната кръв на стоголаво чудовище и с грохот се чупеха във въздуха железните зъби на силуетите му⁷.

Подобно пространствено разграничение говори и за отмяна на свързаността между човешкото и природното и често води до нежелани, дори фатални последици, каквито са случаите с Дилетанта на Мутафов и нихилиста Базаров.

Причината за обединяването в настоящото изложение на два, на пръв поглед непомирими писателски гласа – този на реалиста Тургенев и на модерниста Мутафов, е намерението да се провери доколко е сходен заложеният в творчеството и на двамата автори мотив за природата като (не)възможен механизъм за реконституиране и утвърждаване на

⁶ Тургенев, И. С. *Дворянско гнездо. В навечерието* – София: Нар. култура, 1979, с. 155.

⁷ Мутафов, Ч. *Дилетант. Декоративен роман*. – София: Ателие Аб, 2004, с. 29.

личността, търсеца смисъл на съществуването си. В голям степен този мотив намира пресечна точка в може би най-знаковите персонажи за творчеството на двамата автори – Базаров при Тургенев и безименния герой на Мутафов. Дилетантът е изправен пред угрозата всеки миг да падне жертва на „баналността“ и „нещата“, които непрестанно се опитват „да го лишат от него“, да анихилират неговата и без това крехка екзистенция. Базаров от своя страна се опитва да подчини и в известна степен да оправдае съществуването си през социално-философската рамка на нихилизма. И в двата случая намеренията и опитите на персонажите се оказват неуспешни. Базаров умира след заразяване с тиф, като преди това личната му съдба се е погрижила да опровергае като несъстоятелни нихилистичните му възгледи, а Дилетантът не успява да удържи на напора на баналността и в крайна сметка губи екзистенцията си, сам превръщайки се във вещь, в „нещо“. Дилетантът остава трагична рожба на града, а Базаров – на своите изпреварили времето и в известен смисъл противоестествени разбирания. Механизмът за неуспешно еманципиране на личностите им не се изчерпва с контакта с природата в качеството ѝ на външен за техния свят феномен в нейното обективно проявление, от една страна, и като символен конструкт, от друга, но и в двата случая има значима роля.

Още едно сходство, което този текст само ще маркира. При работата си с природните мотиви двамата писатели в една или друга степен преработват романтическата представа за ролята на природата като алтернатива и спасение, като пространство на свобода, което човек търси, за да познае себе си. Ролята на природата като алтернативно пространство на града и цивилизацията в духа на романтическата традиция в творчеството на Мутафов, а и в българския модернизъм като цяло откроява и Валери Стефанов:

Дилетантът напусна града и се отправя към алтернативния свят на природата, моделиран по всички правила на романтическия канон – тя е първичното, естественото, истински жизненото, животински пулсиращото. Именно тук се откроява и една от съществените черти на изображението – разподобяването на мотивите, интерференцията и напластяването на противоположни значения⁸.

Смяната на двата диаметрални топоса е много показателна за начина, по който е организирано пространството в романа. Дилетантът

⁸ Стефанов, В. *Творбата – място в света*. – София: ИК Диоген, 2004, с. 117.

сякаш прескача мигновено от едното в другото. В мига, в който геро-ят с мъка напуска крайните квартали, той се озовава сред простора на природата, без да се появят каквито и да е конкретни ориентири за мястото, в което е попаднал. Текстът създава усещането, че невидима ръка просто е подменила декора зад Дилетанта, че той е влязъл от една сцена в друга и е решил да одухотвори новото пространство с присъствието си. Без своя Дилетант градът е осъден да загине позорно в пространството и да се превърне в „мръсно петно върху далечината“.

Що се отнася до романа на Тургенев, неговото романтическо наследство е скрито на видно място от самия автор. В последното, почти афористично изречение на романа „Бащи и деца“ Тургенев поставя в кавички определението „равнодушна“, което се отнася към природата. Този авторов жест е разпознаван като интертекстуална връзка със стихотворението „Вървя ли в улиците шумни“ (1829) на Пушкин, в което са кодирани много от елементите на руския романтизъм от началото на XIX век.

Базаров също влиза в контакт с природата, но не като романтически персонаж, а като човек, който се опитва да поеме контрола над нейните закони. От „храм“ природата трябва да се превърне в „работилница“, която да служи на човека. Към това отправят не само произнасяните от него с апломб сентенции, но и действията му. Чрез краткотрайните експедиции, които бъдещият лекар предприема при всеки удобен случай, той навлиза в лоното на природата не като поклонник, а като изследовател и в някакъв смисъл като завоевател. Всеки негов набег завършва с извличане на природен образец, който той трябва да изучи, за да разбере по-добре механизмите на човешката природа. Още в откриващите страници на романа той мотивира взимането на жаби като образци пред селските деца, чието внимание е привлякъл, позовавайки се на античната медицинска практика на Гален, който е правил дисекция на животински образци, за да добие по-добра представа за човешката анатомия: „[...] ще разпоря жабата и ще видя какво става вътре в нея; а тъй като ние с тебе сме също такива жаби, само че ходим изправени, ще науча какво става и вътре в нас“⁹. Навлизането, екстракцията на образци, тяхното умъртвяване и изследване, е опит Базаров да поеме контрола над природата, да я подчини и изследва, а в резултат на това механически да добие по-добра представа за човека, но и за себе

⁹ Тургенев, И. С. *Съчинения в шест тома. Том 3*. София: Нар. култура, 1981, с. 154.

си. Този редуccionистки подход за изучаване на естеството не се оказва плодотворен за Базаров. От медицински оператор в анатомичния театър той в крайна сметка се превръща в образец за дисекция¹⁰.

Стремежът на Базаров да изучава естественото е всъщност резултат от полуосъзнатата невъзможност да разбере собствената си природа, а когато това все пак се случва, за него е прекалено късно. Сред многобройните тълкувания на „случайната“ смърт на Базаров все по-голямо впечатление правят тези, които обвързват смъртта му със самоубийство по невнимание или чрез съзнателно нехайство, вследствие на крушението на досегашната му представа за себе си като nihilist и невъзможността да му изработи нова.

Дилетантът също навлиза в природата като опит да преодолее невъзможността да се помести в градската реалност, която го заобикаля. Той решава да се почувства животно, „да бъде звяр“, да „познае природата“. Тя е чужда на Дилетанта, различна е от града и героят се опитва да намери утеха в нея. По този начин се противопоставят двата топоса, които имат толкова голяма смислова натовареност в романа на Мутафов, а и в целия български модернизъм. Техните същности надхвърлят чисто пространствените си измерения и приемат формата на смислово и символно натоварени концепти. Природата в романа „Дилетант“ е всичко, което градът не е, а в този смисъл и човекът като изцяло е урбанистично същество. Природата е представена като символ, от който се очаква да даде на героя утеха и покой. Навлизането в природата до голяма степен се реализира като акт на отрицание на градското в качеството му на събирателен образ на човешката, окултурена форма на свят. Дилетантът решава да „познае природата“ и единственият начин да направи това е също да поеме на експедиция извън града, защото в неговия свят двете пространства не могат да съществуват паралелно. За него и двата жеста – отиването сред природата и напускането на града – са натоварени с еднакво голям смисъл. Напускайки града, зоната на човешкото, социалното, той се отдалечава от „града чудовище“, което се „бори с пространството заради човека“, и се отправя да търси първичността на природата, за да може самият той „да се почувства животно“.

¹⁰ Подобна теза по отношение на съдбата на Базаров защитава и Ирене Масинг-Делик в статията си „Базаров перед Сфинксом: научное анатомирование и эстетическая форма в романе Тургенева „Отцы и дети“ (1985). Най-лаконично тя може да се обобщи така: Базаров живее според скалпела и умира от скалпела.

Престоят на Дилетанта в лоното на естественото обаче е краткотраен. Познаването на природата не успява да се осъществи и всъщност става маркер за невъзможността на покоя, който героят търси. Човешкото и градското в него надделяват и той изпитва нужда отново да замени натуралния мирис на живота със синтетичния парфюм на града, кръгът на природата не успява да надделее над квадрата на града. Дилетантът не успява да опитоми природата, защото той може и иска да съществува само там, където всеки аромат е затворен в „четвъртитите кристални флакони със сребърни запушалки“¹¹. Той не успява да извърши своя подвиг, не постига чудото, а остава верен на своето измерение, остава верен на квадрата. Чрез краткотрайното пребиваване на Дилетанта в природата, от една страна, се затвърждава градската му същност, а от друга, се акцентира върху факта, че за него е невъзможно да съществува извън урбанистичната среда. В този смисъл завръщането към природата тук е опит за смяна на екзистенциалната парадигма на персонажа, а не опит за трайно завръщане към „естественото“ или „органичното“ живеене или опит „човекът да мисли себе си като част от природата“¹².

Такова намерение липсва и при Базаров, който е изправен пред предизвикателството да осмисли себе си. Като нихилист, опитващ се да отрицава всичко, той се превръща в теоретик на съществуването. Подходът му, както вече стана дума, е редуccionистки. За него романтизираната представа за природата като храм е „глупост“ и поради това се опитва да я приравни до механизъм. Този свой подход той се опитва да приложи и върху хората, а по този начин и върху себе си:

Всички хора си приличат един на друг както телом, така и духом [...] Достатъчен е един човешки екземпляр, за да може да се съди за всички други. Хората са като дърветата в гората, нито един ботаник няма да седне да се занимава с всяка бреза поотделно¹³.

В този случай обаче преносът, античният метод на аналогията, не се оказва плодотворен. Отхвърляйки човешката индивидуалност под претекста, че тя не е част от човешката природа, Базаров се показва не само като слаб естествоизпитател, но отхвърля и собствената си личност. Тази негова позиция ще бъде напълно опровергана в хода на

¹¹ Мутафов, Ч. *Дилетант. Декоративен роман*, с. 36.

¹² Стефанов, В. *Творбата – място в света*, с. 118.

¹³ Тургенев, И. С. *Съчинения в шест тома. Том 3...*, с. 207.

романа най-вече чрез Ана Одинцова и любовта му към нея. В образа на Одинцова, освен еманципираната женственост, е кодиран и образът на природата. Тя съчетава в себе си притегателната сила на женското начало, но и майчинската фигура. В същото време обаче нейната най-устойчива характеристика е самодостатъчността (семантично заложено във фамилията ѝ), равнодушието и желанието да прекара живота си в състояние на покой. Именно в стремежа към покой и хармония, засвидетелстван в монотонния ѝ, разграфен, но и хармоничен начин на живот, и в отказа от каквато и да е промяна в него, Одинцова се приближава най-силно до образа на природата в разгледаната в началото на текста миниатюра, чието единствено желание е запазването на равновесието в самата нея.

Одинцова остава равнодушна към любовта на Базаров. За него обаче любовта се превръща в метафизичен прецедент, който прави невъзможно придържането към нихилистичната теория. Веднъж изпитал любовта, която не може да бъде обяснена с чисто биохимични процеси, методите на отрицанието и редукцията на нихилиста се оказва несъстоятелни. Така човекът не може да бъде възприеман нито като ходеща жаба, нито като бреза, но не защото е извън природното естество, а именно защото е част от него. Втората метафизична сила, с която трябва да се сблъска Базаров, също не подлежи на отрицание и също е част от природата. „Да, иди, че се опитай да отречеш смъртта. Тя те отрича – и толкова“¹⁴, казва Базаров. В края на другото разглеждано произведение героят на Мутафов също се изправя пред смъртта, но не в смисъла на не-битие, а по-скоро в природното ѝ проявление – като уроборос, змията, захапала опашката си като символ на кръговрата:

Що е смърт? Някакво ново битие? Щом е битие, не е ли все едно? Или е някакво ново начало, но где е началото на смъртта? [...] Да преодолееш себе си, слят със своето начало, със своя мътен хаос, преди своето собствено сътворение.¹⁵

Като равнодушна е представена природата, която приема Базаров след неговата смърт:

¹⁴ *Ibid.*, с. 159.

¹⁵ Мутафов, Ч. *Дилетант. Декоративен роман*, с. 156.

Каквото и странно, грешно, бунтуващо се сърце да се крие в гроба, цветята, които растат на него, ни гледат безгрижно с невинните си очи: не само за вечно спокойствие ни говорят те, не само за онова велико спокойствие на „равнодушната“ природа, те говорят и за вечното примирение, и за безсмъртния живот...¹⁶

Смъртта на Базаров, единственото възможно за него завръщане към лоното на естествените закони, е неговото примирение с природата. То сякаш препотвърждава всичките нейни преображения – храм, работилница, но и анатомичен театър, в който като експонат лежи човекът, а операторът със скалпел в ръка е равнодушната природа.

БИБЛИОГРАФИЯ

Лотман, Ю. М. *История и типология русской культуры* [Lotman, Yu. M. Istoriya i tipologiya ruskoj kulturij. Sankt Peterburg: Iskustvo]. – Санкт Петербург: Искусство, 2002.

Тургенев, И. С. *Дворянско гнездо. В навечерието* [Turgenev, I. S. Dvoryansko gnezdo]. – София: Нар. култура, 1979.

Тургенев, И. С. *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Том 10* [Turgenev, I. S. Polnoe sobranie sochinenij v pisen i tridstaty tomah. Tom 10]. – Москва: Наука, 1978–1986.

Тургенев, И. С. *Съчинения в шест тома. Том 3* [Turgenev, I. S. Sachineniya w shest toma. Tom 3]. – София: Нар. култура, 1981.

Мутафов, Ч. *Дилетант. Декоративен роман* [Mutafov, Ch. Diletant. Dekorativen roman]. – София: Ателие А6, 2004.

Стефанов, В. *Творбата – място в света* [Stefanov, V. Tvorbata – myasto w sveta]. – София: ИК Диоген, 2004.

Masing-Delic, I. Базаров перед Сфинксом: научное анатомирование и эстетическая форма в романе Тургенева „Отцы и дети“ [Masing-Dilic, I. Bazarov pered Sfinksom: nauchnoe anatomirowanie I esteticheskaya forma w romane Turgeneva „Otcy i deti“]. – *Revue des Études Slaves*, 1985, № 3, с. 369–383.

Sennett, R. *The Conscience of the Eye: The Design and Social Life of Cities*. – New York: Alfred A. Knopf, 1990.

Aleksandar Hristov Hristov, PhD, Assist. Prof.
Sofia University “St. Kliment Ohridski”
e-mail: a_hristov@slav.uni-sofia.bg

¹⁶ Тургенев, И. С. *Съчинения в шест тома. Том 3...*, с. 309.

ЗООПОЕТИКА НА „BESTIE“ ОТ Ф. ТОЦИ (1883–1920) И „ПРОКЛЯТИЕ ЗВЕРЯ“ ОТ Л. Н. АНДРЕЕВ (1871–1919)

Ребека Джили

Институт за литература – Българска академия на науките

ZOOPOETICS OF “BESTIE” BY F. TOZZI (1883–1920) AND “PROKLYATIE ZVERYA” BY L. N. ANDREEV (1871–1919)

Rebecca Gigli

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Резюме. В общото въображение животните и зверовете обикновено са неразделна част от дивата природа. В литературата животните са герои на басни, обогатяват пейзажите на идилии и придобиват алегорични и символни значения. Днес в хуманитарните науки зоопоетиката (Ж. Дерида) се занимава с реконструкцията на функциите на „животинското“ в литературните произведения (и не само). Настоящата статия цели да анализира връзката между животините и литературата в прозаичните текстове „Bestie (Зверове)“ от Ф. Тоци (1881 – 1920) и „Проклятие зверя (Проклятието на звяра)“ от Л. Н. Андреев (1871 – 1919). Сравнението на произведенията на тези представители съответно на италианското и руското литературно пространство от XX век откроява интересни паралели. Чрез репрезентацията на „зверовете“ Ф. Тоци и Л. Н. Андреев тематизират и дават подобно тълкуване на дивото, конфликта между природата и „цивилизованото“ общество, жестокостта на човека, отчуждението на разказвача/героя.

Ключови думи: зоопоетика, зверове, Ф. Тоци, Л. Н. Андреев, дива природа

Abstract. In the collective imagination, animals and beasts are usually considered an integral part of the wild nature. In literature, animals are protagonists of fables, enrich the landscapes of idylls, and acquire allegorical and symbolic meanings. In contemporary humanistic studies, zoopoetics (J. Derrida) deals with the reconstruction of the functions of the “animal component” in literary works (and not only). This article aims to analyse the relationship between animals and literature in “Bestie (Beasts)” by F. Tozzi (1881 – 1920) and “Proklatie zverya (The Curse of the Beast)” by L. N. Andreev (1871 – 1919). The comparison between the prose texts of these

important representatives, respectively, of the Italian and Russian literature of the beginning of the 20th century highlights interesting parallels. In the analysed works, through the representation of the "beasts", F. Tozzi and L. N. Andreev thematize and give a similar interpretation of the wildness, the conflict between nature and "civilized" society, the cruelty of man, and the alienation of the narrator-protagonist.

Keywords: Zoopoetics, Beasts, F. Tozzi, L. N. Andreev, Wild Nature

Неотдавна по стените из улиците на Лондон се появяват поредица от графити на Банкси, вдъхновени от животинския свят. Но още в пещерата в Алтамира животните са били обект на художествена репрезентация. Тези примери свидетелстват за непрекъснатия жив интерес на човека към „животинското“, което в колективното въображение обикновено е свързано с дивата природа. Животните и зверовете са били и са източник на вдъхновение за най-разнообразните форми на изкуство. В литературата те могат както да участват в създаването на идилии, така и да бъдат герои на басни. Нерядко животните са алегорични и символични фигури. В стихотворения, разкази, повести и романи дивото животинско царство се превръща в огледало, което изтъква проблемите на човешката цивилизация. Животните са литературен топос, който ни позволява да проявяваме различно разбиране за заобикалящата ни действителност, поставяйки под въпрос антропоцентризма.

Въпреки това дълго време внимателният анализ на „животинското“ и неговата художествена и литературна представа са били пренебрегвани от учените. Днес обаче изследванията, засягащи животинската реалност, са все по-разпространени. В съвременната хуманитаристика има дори нова научна сфера, наречена „*animal studies*“¹, която поставя животните в центъра на своя изследователски фокус. В това тълкувателно направление зоопоестиката заема първостепенно място. Терминът е въведен от Жак Дерида, който го използва *en passant*, за да характеризира произведенията на Франц Кафка². Френският философ не уточнява значението на понятието, но думата има голям успех

¹ Тази тенденция може да се разглежда като клон на екокритиката. В своята монография, посветена на това критическо направление, Грег Гарард включва цяла глава по темата за животните. – Вж Garrard, G. *Ecocriticism*. – London, New York: Routledge, 2004, pp. 136 – 159.

² „Обширната зоопоетика на Кафка [е] нещо, което [...] заслужава загриженост и внимание тук“ (Derrida, J. *The Animal That Therefore I Am*. – New York: Fordham University Press, 2008, p. 6). Прев. м., Р. Дж.

сред изследователите. Последните дават различни интерпретации на термина³. В настоящото изследване е приета гледната точка на Кари Дрискол и Ева Хофман за зоопоестиката. Те пишат: „[Една] поетика е зоопоетика не защото [...] текстовете са за животните, а защото животните, които обитават [...] текстовете, служат като необходимо и незаменимо средство за конкретни, все още неразгадаеми поетични цели“⁴. С други думи, обективът на зоопоестиката е преосмисляне на връзката човек – артист – животно. В същото време постулатът на този научен подход е да се разглежда „животинското“ като основно наративно ядро, а не като прост фонен детайл. Настоящата статия цели именно да интерпретира и да анализира повествователната роля на животните в прозаичните текстове „Bestie (Зверове)“ (1917) от Федерико Тоци (1881–1920) и „Проклятие зверя (Проклятието на звяра)“ (1908) от Леонид Николаевич Андреев (1871–1919). Въпреки различните национални културни контексти на тяхното създаване изследването показва, че тези произведения имат много прилики. В тях писателите показват сходна чувствителност към третирането на темата за животните.

Федерико Тоци⁵ и Леонид Андреев⁶ са двама значими представи-

³ Например Арон Мое дава следната дефиниция на зоопоестиката: „Зоопоестиката е теория, която въвеждам. Тя признава, че нечовешките животни (*zoion*) са създатели (*poiesis*) и те имат посредничество в това [креативно и художествено – Р. Дж.] сътворение. Етимологията също предполага, че когато поетът се отдаде на създаване на *poiesis* в хармония с жестовите и вокализациите на нечовешките животни, се случва многовидово събитие. Това е съвместно правене. Съвместно предприятие“ (Мое, А. М. *Toward Zoopoetics: Rethinking Whitman's "Original Energy"*. – *Quarterly Review*, 2013, 31, р. 2). За учения, животните и художникът/писателят имат еднакво активна роля в творческия процес. Тази визия предефинира позицията на животните в изкуството и литературата. В същото време тя намалява полето на действие на изследователя. Дадено произведение се изучава само ако в него може да се открие „намесата“ на реално съществуващо животно. По този начин се изключва от анализа богатият репертоар от измислени „зверове“, които са плод на художествено и литературно въображение.

⁴ Driscoll, K., Hoffmann, E. *What is Zopoetics? Texts, Bodies, Entanglement*. – London, New York: Palgrave Macmillan Cham, 2018, pp. 3–4.

⁵ Федерико Тоци е роден в Сиена през 1891 г. Целият му живот е белязан от проблемните отношения с баща му и майка му, които често са тематизирани в неговите произведения. Работи за кратко като железопътен служител. През 1914 г. се премества в Рим, където започва да пише за различни списания. Неговият литературен талант е забелязан от някои важни италиански личности, като например Луиджи Пирандело, който се опитва да насърча кариерата му. През 1921 г. умира от испански грип.

⁶ Леонид Николаевич Андреев е роден през 1871 г. в Орел. От ранно детство проявява склонност към изобразителните изкуства и писането. След като завършва

тели съответно на италианското и руското литературно пространство от началото на XX век. Все пак едва наскоро публиката и критиците са преоткрили литературното им наследство⁷. Към дългата забрава на тези автори се добавя и тяхната проблематична категоризация в литературните течения от началото на миналия век. Тоци и Андреев често са били етикетирани като писатели реалисти⁸. Техните творби обаче се отличават със своя психологизъм, експресионизъм и символизъм. Тези характеристики на литературната им продукция ги превръщат във важни автори на италианския и руския модернизъм. Именно принадлежността им към това философско и естетическо движение е една от причините за избора да съсредоточим вниманието върху тях в настоящата статия. Според представителите на т. нар. „изследвания на животните“ модернистичната епоха е особено плодотворна за появата на разкази, които поставят под съмнение традиционната представа на „животинското“. Еволюционните теории на Чарлс Дарвин, философията на Фридрих Ницше⁹ и психоанализата създават културен климат, благоприятстващ преосмислянето на отношенията между човешкото

университета в Санкт-Петербург, започва да публикува първите си текстове в тогавашните списания. Максим Горки високо цени писателските умения на младия автор и благоприятства кариерата му. Андреев е разочарован от последиците от руската революция от 1905 г. По тази причина той пътува в Германия и Италия. Първата световна война и последвалата руска революция от 1917 г. отново принуждават писателя да напусне Русия и да намери убежище във Финландия, където умира през 1919 г.

⁷ Трудната съдба на произведенията на Ф. Тоци е свързана с особената му поетика, която не е лесно достъпна за читателя. А малкото внимание към Л. Н. Андреев след смъртта му е мотивирано от новите културни кодове на съветския период, в които творчество на Леонид Николаевич не се вписва.

⁸ В случая с Л. Н. Андреев това се дължи на близостта му до списанието на Максим Горки „Знание“, което в Русия от началото на XX век насърчава продължаването на реалистичната традиция. Повърхностният прочит на творбите на Ф. Тоци е довел до погрешна интерпретация на прозата му. Джакомо Дебенедети и Луиджи Балдачи за първи път радикално променят гледната точка върху литературното наследство на писателя. Те подчертават силния психологизъм на писането на Ф. Тоци. – Вж. Debenedetti, G. *Il romanzo del Novecento*. – Milano: Garzanti, 1998 и Baldacci, L. *Tozzi moderno*. – Torino: Einaudi, 1993.

⁹ Марго Норис приписва фундаментална роля на Чарлс Дарвин и на Фридрих Ницше в промяната на гледната точка върху животините. В същото време тя твърди, че много години техните гласове са останали нечути, тъй като антропоцентричната визия е продължила да доминира до наши дни. – Вж. Norris, M. *Beasts of Modern Imagination*. – Baltimore: John Hopkins University Press, 1985.

и нечовешкото. Отражения на тези нови идеи и мисловни матрици се намират в творчеството на Ф. Тоци и Л. Н. Андреев.

Още един мотив за акцента върху тези двама писатели е продуктивността им в кратката проза¹⁰. „Биоцентричното изкуство (фокусирано върху животните, – Р. Дж.) има тенденция да процъфтява във второстепенните произведения на големите автори, в свободни, кратки, неформални, измислени жанрове без ясни традиционни функции или конвенционални очаквания, като скици, разкази, повести, драматични монолози и пътеписи“ – коментира една съвременна изследователка¹¹. Тези наблюдения се отнасят и до анализираните произведения. „Bestie“ е поредица от 69 прозаични фрагмента, а „Проклятие зверя“ е повест.

Трябва да се отбележи, че въпреки заглавията на двата текста зверовете не заемат голямо място в повествованията. В книгата на Ф. Тоци животните често се споменават едва в края на фрагментите, докато в повестта на Л. Н. Андреев те са в центъра само на един епизод, който се случва в Берлинския зоопарк¹². Тази маргинализация не трябва да бъде подвеждаща, защото в действителност „животинското“ не е просто естетически елемент или детайл в анализираните наративи. То играе фундаментална роля в поетиката на произведенията. Последните се представят като запис на вътрешния монолог на един разказвач, на когото писателите придават много автобиографични черти¹³. В „Bestie“ и „Проклятие зверя“ главните герои са проблематични личности, жертва на халюцинации и параноични мании. Те също са измъчвани от екзистенциални дилеми и съмнения¹⁴. В началните страници на двете творби може да се намери обяснението за това психическо и емоционално състояние. Разказвачите разсъждават:

¹⁰ Интересно е да се отбележи, че както Ф. Тоци, така и Л. Н. Андреев постигат публичен успех с кратката си проза.

¹¹ Norris, M. *Beasts of Modern Imagination...*, p. 20.

¹² Любопитно е, как много читатели мислят, че събитията от повестта се случват в Санкт Петербург, а не в Германия (Боева, Г. Н. Геокултурный аспект творчества Леонида Андреева. – *Гуманитарная парадигма*, 2019, № 3 (10), с. 10).

¹³ Например главният герой на Ф. Тоци е роден и израснал в Сиена и има конфликтни отношения с баща си. Повестта на Л. Н. Андреев е вдъхновена от берлинския период на живота на писателя.

¹⁴ Тази духовна несигурност често се проявява в нуждата на главните герои да плачат. Плачът става своеобразен лейтмотив. Този жест рядко е подчертаван от самите разказвачи в монолозите им.

В коя точка би спряло синьото? Знаят го ли чучулигите, че първо там бродят, а после идват да се хвърлят като луди край мен? [...] Каква спокойна яснота има в тези полета [...]! Пътят обратно към Сиена е там. [...] Господи, всички тези къщи! По-нататък, по-нататък! [...] Господи, тези къщи ще паднат върху мен! Но една чучулига е останала заключена в душата ми и усещам как пърха да излезе¹⁵. (Ф. Тоци)

Страхувам се от града, обичам пустинното море и гората. [В природата – Р. Дж.] тя [душата на разказвача – Р. Дж.] става голяма, просторна и светла като вечерното небе над безлюдно море, после се свива в буца, превръща се в куб, простира се като сив коридор между груби каменни стени. Има много врати, но няма изход, така изглежда душата ми, когато попадне в град, където градските хора живеят в каменни клетки, поставени една над друга. Защото всички тези врати са лъжа. [...] И ме е страх от града, от неговите каменни стени и неговите хора, които имат малки, компресирани, кубични души, които имат много врати и нито един свободен изход¹⁶. (Л. Н. Андреев)

Двата цитата позволяват в отношението на героите към града и природата да се идентифицира причината за техните терзания. В показаните фрагменти се подчертава потискащата атмосфера на градската среда. Самите къщи и стени на сградите се възприемат от протагонистите като вражески същества, способни дори да спрат дъха им. В тази дистопична реалност за тях е невъзможно да се намери спокойствие. Мирът и щастието са свързани с природата, която е противопоставена на града. В тази дихотомия Ф. Тоци и Л. Н. Андреев възприемат традицията на пасторалната литература. В нея градът е възплъщението на корупцията и упадъка на обичаите, докато селската действителност е мястото на изобилието и покой¹⁷. От друга страна, за двамата герои това разделение и противопоставяне невинаги е толкова ясно и несъмнено. Във вътрешните си монолози те показват и желание да бъдат част от обществото. Опитите им обаче са неуспешни:

¹⁵ Tozzi, F. *Bestie*. – Roma: Carlo Mancuso Editore, 1996 (ebook).

¹⁶ Андреев, Л. Н. Проклятие зверя. – В: Андреев, Л. Н. *Собрание сочинений в шести томах. Том 3. Повести, рассказы и пьесы 1908–1910*. – Москва: Худ. литература, 1994, с. 17.

¹⁷ В пасторалната традиция градът и селската реалност се противопоставят не само на пространствено ниво, но и на времево. Градът е емблема на упадъчната съвременност, докато природата е символ на древните времена и на златния век (Garrard, *Ecocriticism...*, pp. 34–39).

Душата ми израсна в тихата сянка на Сиена, отделна, без приятели, измамена всеки път, когато поиска да бъде позната¹⁸. (Ф. Тоци)

И тук [в града – Р. Дж.] започнах да се чувствам ужасен и неспокоен; сякаш бях изгубил нещо и това изгубено нещо бях самият аз¹⁹. (Л. Н. Андреев)

В текста на Ф. Тоци изключението от градската действителност причинява изострянето на чувството за самота у разказвача. В повестта на Л. Н. Андреев неуспешният опит на героя за съобразяване със социалните кодове на съвременната цивилизация води до загуба на идентичността му. На този фон в двете повествования се подготвя появата на животинския елемент. Отчуждението и маргинализацията поражда необходимостта на героите да търсят и намират утеха и смисъла на живота си в нещо различно от съвременното общество. Това ги прави по-проницателни и по-склонни да забелязват животинската реалност, която другите хора изглежда пренебрегват.

Решавайки да обърнат внимание на зверовете в своите текстове, Ф. Тоци и Л. Н. Андреев съзира (само)познавателен потенциал, породен от срещата между човешкото и нечовешкото²⁰. В анализирания произведение тази конфронтация между героите и зверовете фигурира по съвсем оригинален начин. Повествователният фокус е върху погледа на животното и въздействието му върху човека. Например може да се цитират следните пасаж:

Спрях, за да не избяга [гущерът – Р. Дж.]. Тогава, гледайки неговите страшни и умни очи, изпитах болезнено разочарование: и лицето ми беше червено от срам²¹. (Ф. Тоци)

Защо, когато си спомня неговите [на звяра – Р. Дж.] чисти очи, обърнати към мен с въпрос, се срамувам, искам да наведе глава, да я скрия в тъмна торба, защо?²². (Л. Н. Андреев)

¹⁸ Tozzi, F. *Bestie*....

¹⁹ Андреев, Л. Н. *Проклятие зверя*..., с. 23.

²⁰ В статията си „Why Look at Animals?“ критикът Джон Бергер предупреждава срещу опитите на съвременното общество да отрича животинското начало, напомняйки колко е важно да се гледат животните, за да разберем себе си и света, вж. Berger, J. *Why Look at Animals?* – In: Berger, J. *About Looking*. – New York: Pantheon Book, 1980.

²¹ Tozzi, *Bestie*....

²² Андреев, *Проклятие зверя*..., с. 32.

Срещата със зверовете и техните очи не е идилично завръщане към дивата природа, а началото на труден път на размисъл и самоанализ, който предизвиква у разказвачите чувство на дискомфорт. Жак Дерида подчертава, че погледът на животно винаги причинява смущение у човека. Според френския философ именно преживяването на индивида да бъде гледан от представител на животинското царство го кара да размишлява²³. И в разглежданите текстове точно присъствието на зверовете събужда или придружава размислите и разсъжденията на героите, които поставят под въпрос себе си и заобикалящата действителност. Например разказвачите отбелязват и коментират човешката жестокост. Героят на Ф. Тоци се спира на богат и дълъг списък на най-безсърдечните начини, по които селяните убиват краставите жаби:

Но целият поток беше пълен с крастави жаби [...] и гласът им, който ми се стори спокоен, но в действителност е треперещ, ме утеши. Всички други крастави жаби, които бях виждал мъртви или умиращи, си спомних тогава! Онази, която беше завързана с върбов камшик и беше оставена да виси там; онази, набодена откъм корема с остър бастун: бастунът излизаше от устата и кръвта капеше по-гъста и по-тъмна; онази, чиито четири крака бяха смачкани с камъни; онази, ослепен с жарава; онази, изкормена с удар; онази, смачкана от колелата на каруцата, нарочно; [...] това са краставите жаби, които видях да умират тихо, и техните очи, които блестят през нощта²⁴.

А Л. Н. Андреев описва ужасните условия, в които са принудени да живеят зверовете в Берлинския зоопарк²⁵. Той също се фокусира върху реакцията на посетителите на това безрадостно зрелище:

²³ Според френския философ особено след Декарт западната култура се е опитала да отрече и забрави това влияние на животните върху човека (Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, p. 13).

²⁴ Tozzi, F. *Bestie...*

²⁵ Зоопаркът също е тема, която има голям успех в литературата. Това място е представено като „земен рай“ или е сравнено с ада (Мароши, В. В. Топосы зверица и зоосада в русской литературе второй половины XIX – начала XX вв. – *Култура и текст*, 2014, № 2 (17), с. 166 – 167). В „Проклятие зверя“ това градско пространство се характеризира с адски и отрицателни черти. Може да се добави, че във вече посочената статия „Why Look at Animals?“ Джон Берген остро критикува зоопарка. За него той изкривява връзката между човек и животно, представяйки последното като прост обект за показване (Berger, J. *Why Look at Animals?...*, pp. 19 – 25).

Това бяха орли и орлици – десет-дванадесет царе и царици, затворени в малка желязна клетка. Вярно е, че за врабчета или някои малки птици тази висока, почти двуетажна, широка клетка би изглеждала като огромен, великолепен дворец. Но за тях, за тези огромни, свободни, царствени птици, с големия им размах на крилете, това беше страшно, ужасно недостатъчно пространство. И когато един от нещастните пленени крале се опита да полети, какъв безпорядък, какъв отвратителен, жалък безпорядък се надигна в клетката! [...] Трудно е да се разбере по лицата им [на посетителите в зоопарка – Р. Дж.] какво са си мислили; но ми се струва, съдейки по внезапната летаргия на движенията и походката им, че те започваха да се отегчават. [...] За съжаление трябва да спомена и един господин, който се засмя [...]. Но колкото по-малко се говори за него, толкова по-добре²⁶.

В наративите сцените от ежедневието се превръщат в емблематични епизоди на човешката безпричинна безчовечност. С отвращение героите описват развлечения на хората, които изглежда намират удоволствие единствено в унижаването и жестокото измъчване на животните, сякаш искат да отрекат сходството си с тях. Напротив, двамата разказвачи проявяват състрадание към зверовете²⁷. Последните ги довеждат и до осъзнаването на абсурдността на антропоцентризма:

Вали толкова много, че смокините вече са развалени. [...] Но аз съм господарят: карам дори житото да ми се подчинява и се обръщам към светлината, за да кажа: утре ще се върнеш и ще продължи да зрее гроздето ми. [...] Как мразех един от моите пауни, който разбрах, че е по-горд от мен!²⁸ (Ф. Тоци)

Изведнъж виждам ясно, че това не са хора, които обядват, че това е зверилница, хиляди зверове, които са докарани тук да се хранят. [...] И ми доставя удоволствие да гледам лица и да улавям прилики с това или онова животно. Пуша пура, усмихвам се и си мисля: на кое животно приличам аз?²⁹ (Л. Н. Андреев)

²⁶ Андреев, Л. Н. *Проклятие зверя...*, с. 35–36.

²⁷ Трябва да се подчертае, че героят на Ф. Тоци понякога жестоко се отнася към животните. Например, привлечен от песента на цикада, щом я намира, разказвачът откъсва главата на насекомото от тялото му.

²⁸ Tozzi, *Bestie...*

²⁹ Андреев, *Проклятие зверя...*, с. 29–30. Този епизод непосредствено предхожда срещата със зверовете. Той обаче е тясно свързан със сцените в зоопарка, тъй като разказвачът решава да посети това място именно след преживяването на този обяд.

Сравнението със зверовете служи за разпознаване на суетата в някое поведение на хората. Представяйки обичайни ежедневни актове като обяд по отчуждаващ начин, авторите подиграват идеята за възходството на човека и неговата цивилизация в света и желанието му да отрече всякакво свое родство с животните.

В други случаи срещата с „животинското“ показва все по-трудната възможност на съвременния човек да има достъп до дивата природа:

Влезе една пчела. Обърнах глава, за да я огледам по-добре. Удряйки се в стъклото, тя започна да бръмчи; но с толкова сладко бръмчене, че веднага създаде усещане за благополучие. Тогава си спомних узрелите смокини и всички останали плодове. Кой знае каква миризма има долу в полетата! Дори си помислих, че го усещам в устата си! Пчелата се скиташе от гредата на гредата, а после обратно към прозореца! Вече не плачех, погълнат от същия този шум, който тогава ми се струваше като някаква музика, на която трябваше да намеря думите. Когато майка ми дойде и това я накара да избяга, съжалих³⁰. (Ф. Тоци)

И тогава, следвайки погледа му [на тигъра – Р. Дж.], погледнах по-отблизо градината. [...]. Градина, Боже мой! Огромна, красива градина... И мога да се радвам за това! И мога да смятам това за част от природата! И мога да препоръчам на звяра, на интелигентния, незамърсени, честния звяр, това като утеха! И си спомних с тъга за всички тези градини, в които няма място, където човешкият поглед да не пада хиляди пъти; всички тези улични алеи, [...] заобиколени от мизерна ивица земя, осеяна с угарки от цигари; корени смачкани от асфалта. [...] И само цветята се радват [...]. Но те са роби – тези жалки градски цветя, които могат да растат в затвора, които могат да се купят с чаша вода [...]. Роби!³¹ (Л. Н. Андреев)

Животното активира щастливите спомени, свързани с природното пространство. Те утешават и внасят спокойствие в измъчените души на героите. Обаче паметта за природата е само мимолетен момент, който не може да даде убежище от дехуманизиращия град. Изчезването на животинското начало е достатъчно за връщане на протагонистите към тъжната реалност на градското им ежедневие.

³⁰ Tozzi, *Bestie*....

³¹ Андреев, *Проклятие зверя*..., с. 32.

В тези и други пасажи е очевидно, че появата на животните никогато не остава без последици за главните герои. В двата текста зверовете може да бъдат включени в категорията на *unheimlich*³². Те се възприемат като нещо разпознаваемо и познато, но в същото време са мистериозни, чужди и различни същества. Те се трансформират в знаци, които и за героите, и за читателя често остават неясни, трудни за тълкуване и дори необясними³³. Във фрагментите на Ф. Тоци зверовете понякога се появяват многократно без коментар. В повестта на Л. Н. Андреев викът на умиращия звяр е интерпретиран от разказвача като проклятие, чието съдържание остава загадъчно. Въпреки неизразимостта и тайнствеността на животинските послания зверовете водят героите до едно и също заключение. В края на произведенията са написани следните думи:

Толкова е хубаво да плачеш с лице в свежата трева, която стига до душата ти! Чучулига! Вземи душата ми!³⁴. (Ф. Тоци)

– Слушай, старче! Излез тук. Аз ще бъда до теб. Ще ругаем заедно. Викай, викай по-силно! Нека те чуе градът, земята и небето! Викай по-силно, старче. Няма дълго да живееш, крещи за опасност, крещи за ужаса на този живот, крещи за смъртта! И ти проклинай, проклинай и към твоето проклятие [...] ще добавя последното си проклятие на човека. Град! Град!³⁵. (Л. Н. Андреев)

Героите стигат до извода, че за тях (и за съвременния човек изобщо) е необходимо да се откажат от измамната цивилизация и от града, за да се върнат към дивото и към природата³⁶.

И така, сравнението на разглежданите произведения откроява интересни паралели и прилики. В двата текста зверовете играят решаваща

³² Зигмунд Фройд дава следното определение на термина: „*unheimlich* е този клас на ужасяващото, което води обратно към нещо отдавна познато за нас, някога много познато“ (Freud, S. *The Uncanny*. London: Penguin Books, 2003, p. 124).

³³ Романо Луперини определя зверовете на Ф. Тоци като „празни алегии“, чието значение остава неопределено (Luperini, R. *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*. Roma: Editori Laterza, 1995, p. 144). Тази дефиниция може да се приложи и към животните от повестта на Л. Н. Андреев.

³⁴ Tozzi, F. *Bestie*....

³⁵ Андреев, Л. Н. *Проклятие зверя*..., с. 47.

³⁶ По този начин двете произведения завършват циклично, започвайки с възхвалата на природата и осъждането на ужасния град.

роля. Те не само имат естетически функции, но са и в центъра на етическите разсъждения на тези автори и техните герои. Чрез репрезентацията на животните Ф. Тоци и Л. Н. Андреев тематизират и тълкуват по идентичен начин дивото, конфликта между природата и „цивилизованото“ общество, жестокостта на човека и отчуждението на героя разказвач.

БИБЛИОГРАФИЯ

Андреев, Л. Н. Проклятие зверя. – В: Андреев, Л. Н. *Собрание сочинений в шести томах Том 3. Повести, рассказы и пьесы 1908–1910* [Andreyev, L. N. *Proklyatiye zverya*. – V: *Sobraniye sochineniy v shesti tomakh Tom 3. Povesti, rasskazy i p'yesy 1908–1910*]. – Москва: Худ. литература, 1994.

Боева, Г. Н. Геокултурный аспект творчества Леонида Андреева [Boyeva, G. N. *Geokul'turnyy aspekt tvorchestva Leonida Andreyeva*. – *Gumanitarnaya paradigma*]. – *Гуманитарная парадигма*, 2019, № 3 (10), с. 6–15.

Мароши, В. В. Топосы зверица и зоосада в русской литературе второй половины XIX – начала XX вв. [Maroshi, V. V. *Toposy zveritsa i zoosada v russkoy literature vtoroy poloviny XIX – nachala XX vv.*]. – *Культура и текст*, 2014, № 2 (17), с. 155–173.

Berger, J. Why Looking at Animals? – In: Berger, J. *About Looking*. – New York: Pantheon Book, 1980.

Baldacci, L. *Tozzi moderno*. – Torino: Einaudi, 1993.

Debenedetti, G. *Il romanzo del Novecento*. – Milano: Garzanti, 1998.

Derrida, J. *The Animal That Therefore I Am*. – New York: Fordham University Press, 2008.

Driscoll, K., Hoffmann, E. *What is Zopoetics? Texts, Bodies, Entanglement*. – London, New York: Palgrave Macmillan Cham, 2018.

Freud, S. *The Uncanny*. – London: Penguin Books, 2003.

Garrard, G. *Ecocriticism*. – London, New York: Routledge, 2004.

Luperini, R. *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*. – Roma: Editori Laterza, 1995.

Norris, M. *Beasts of Modern Imagination*. – Baltimore: John Hopkins University Press, 1985.

Moe, A. M. Toward Zoopoetics: Rethinking Whitman's "Original Energy". – *Quarterly Review*, 2013, 31, pp. 1–17.

Tozzi, F. *Bestie*. – Roma: Carlo Mancuso Editore, 1996 (ebook).

Rebecca Gigli, Sen. Assist. Prof., PhD.

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

ORCID iD: 0000-0003-2144-0382

e-mail: r.gigli@ilit.bas.bg

ЕКЗОТИКА



ПРИРОДАТА – ПРОТАГОНИСТ В НОВЕЛИТЕ НА АЛВАРО МУТИС

Свидна Михайлова

Институт за литература – Българска академия на науките

NATURE – PROTAGONIST IN THE NOVELS OF ÁLVARO MUTIS

Svidna Mihaylova

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Резюме. Природата в многоликите си измерения присъства неизменно в новелите на Алваро Мутис в своя най-чист и оголен вид – с диви пейзажи, джунгли, цветове на тропически растения, ураганни ветрове, смазващи горици и изгарящо слънце; с персонажи, чиито истории се преплитат и които се носят по течението на непредвидимото действие на стихииите сред морски бури, пълноводни реки и непристъпни планински вериги. Природните явления рядко фигурират в разказа само като пейзаж, най-често те са двигателят, който задвижва или извършва сюжетното действие.

Ключови думи: природа, сюжет, новели, Алваро Мутис, Макрол

Abstract. Nature in its various dimensions is always present in the novels of Álvaro Mutiz in its purest and most bared form – with wild landscapes, jungles, tropical plant blossoms, hurricane winds, unsupportable heat and scorching sun; with characters whose stories are intertwined and who drift along with the unpredictable action of the elements, amidst sea storms, full-flowing rivers and inaccessible mountain ranges. Natural phenomena rarely figure in the narrative only as a landscape; most often they are the engine that drives or carries out the plot action.

Keywords: Nature, Plot, Novels, Alvaro Mutiz, Macro

*Следвай корабите. Следвай маршрутите, разчертани
от вехтите и тъжни параходи. Не се спирай. Избягвай
дори най-краткото закотвяне. Изкачвай се по реките.
Спускай се по реките. Слей се с дъждовете, които
наводняват саваните. Откажи всеки бряг.*

Цитат от надписите по напуканите
стени в коридора към пропастта, сътворени
от Макрол Юнгата в „Снегът на адмирала“¹

Творчеството на Алваро Мутис – колоритен и все още слабо познат в България колумбийски поет и писател от поколението на Габриел Гарсия Маркес – е трудно да бъде поставено в конкретни жанрови и стилови категории. Плътният му, богат език и поетичната му проза материализират усещания, аромати и звуци от различни географски ширини. Природата на Мутис е универсална, всеобхватна – реката, планината, морето, растенията и птиците често не са прикрепени към конкретно назован географски контекст, а се явяват материализираното проявление на петте елемента, изграждащо тъканта на разказа в съноподобната безименна вселена, из която странства авторовото алтер-его – Макрол Юнгата.

Основен мотив в творбите на Мутис е безпътицата по пътя на живота, която в известна степен е съзнателен избор. Така живее главният му персонаж – Макрол Юнгата. В дневника си от новелата „Снегът на адмирала“, той споделя: „Няма лек за шеметното ми лутане – вечно срещу течението, винаги чуждо на истинското ми призвание“². Времето, което му е отредено, е далеч от интересите и от вкусовете му, действията му се направляват от капризите на живота и на природата:

[...] един особен навик да се допитвам непрекъснато до природата, до нейните пейзажи, преобразявания, клопки, тайни гласове, на които обаче поверявам изцяло решенията си, когато се колебая, както и преценката за действията си – привидно необосновани, но винаги покорни на тези призови³.

¹ Мутис, А. *Илона идва с дъжда*. Прев. от исп. Св. Михайлова. София: Прозорец, 2019, с. 132 – 133.

² *Ibid.*, с. 63.

³ *Ibid.*, с. 63.

Животът се идентифицира с природата, природата е самият живот – съдбата на отделния човек, носен от теченията на реките и моретата без ясна цел и посока. Природата – двигател на действието, влизаща в диаметрални опозиции със самата себе си (опозицията между изгубения рай и жестоката реалност) – се явява основен персонаж в цикъла от седемте новели, публикувани първоначално поотделно, а по-късно събрани в общ сборник под заглавието „Начинанията и терзанията на Макрол Юнгата“⁴. Първите три от тях, върху които се фокусира настоящото изследване, са преведени на български език и са издадени в сборник под името на втората новела, „Илона идва с дъжда“.

Гарсия Маркес – близък приятел на Мутис още от младини – е казал, че писателят пише една-единствена книга, независимо в колко тома и под какви заглавия ще се появява тя. За Алваро Мутис тази „единствена книга“ не е свързана с конкретна тематика, нито с определено място, а се фокусира върху конкретен персонаж⁵ – Макрол Юнгата, чиито пътища пресичат почти всичките му творби. Пътешествията му в различни кътчета на света, погрешните му стъпки и решения водят до каскада от несполуки и оформят кръговрата на едно неконвенционално живеене без пристан. Търсенето на златото – както буквално, така и преносно – и невъзможността то да бъде открито, е преобладаващ мотив в сюжетите на новелите. Самотният пътешественик броди из джунгли, океани, планини, пустини и космополитни градове – от Нидерландия и Белгия до арабските брегове на Африка, от Франция и Италия до Северна и Южна Америка, в търсене на смисъл, спокойствие и човешка близост сред безчовечието на времето, в което живее. Някои литературни критици му приписват митични пропорции и го сравняват с Едип цар на Софокъл⁶ и с Одисей на Омир⁷. Според Гастон Алсате отчуждението доближава човешкото същество до свещеното, до божественото: „Едип, Хиперион и Макрол разкриват с животите си болезнения момент, посредством който героят се приближава при Софокъл до „божеството“, при Хьолдерлин – до „природата“, а при Мутис – до „елементите“⁸. Името на Макрол също е „безродно“ – то е измислено от Мутис, така че да звучи екзотично и да не може да бъде

⁴ Mutis, A. *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*. – Bogotá: Alfaguara, 2007.

⁵ Palencia-Roth, M. Álvaro Mutis. – *Poligramas*, 2003, № 19, p. 18.

⁶ Alzate, G. La desesperanza como un Continuum Cultural. – *Senderos*, 2012, p. 680.

⁷ Palencia-Roth, M. Álvaro Mutis, p. 19.

⁸ Alzate, G. La desesperanza como un Continuum Cultural, p. 681.

определена националността му. Прякорът „Юнгата“ отвежда към образа на наблюдател, неопитен моряк, който съзерцава хоризонта от най-високата част на кораба, за да следи дали се приближават други кораби, китове или бури. Съществува и органична, етимологична връзка на прякора му с вятъра и с морските птици, които виждат по-далеч от останалите – *Gaviero* (от исп., юнга) естествено се свързва с *gaviota* (чайка) и с *gavia* (платно на гротмачта).

Животът на самия Алваро Мутис – като този на персонажа му – е пъстър и динамичен, своеволен и неуместен за времето си и за ситуациите, в които се оказва въввлечен (не без своето съучастие). Някои критици виждат в сходството между Мутис и Макрол влиянието на португалския поет Фернандо Песоа, на чийто литературни маски и алтер-егота са се възхищавали латиноамериканските писатели от поколението на Мутис⁹. Биографичните подробности за автора са необходими в една среда, в която творчеството му е слабо познато, и доколкото те в голяма степен осветляват и помагат за разбирането на новелите му, отличаващи се със своеобразни внушения и философски прозрения.

Силното влечение на автора към колумбийската природа, опиеността му от огромните реки и безкрайните планински вериги, от тропика в разнообразните му проявления и аромати – ту неудържимо привлекателни, ту потресаващо отблъскващи, намират своето обяснение в биографията му и в родословното му дърво. По бащина линия той е наследник на Мануел Мутис, който пристига в Колумбия през XVIII в. и е брат на Хосе Селестино Мутис – един от първите и най-известни учени в страната, директор на Кралската ботаническа експедиция в Нуева Гранада и приятел на Александър фон Хумболт (пътешественик, изследовател и географ, по-малък брат на лингвиста Вилхелм фон Хумболт). От страна на майка му стоят няколко поколения крупни земевладелци, пионери в отглеждането на кафе и захарна тръстика. Майка му наследява едно от тези имена, което ще се превърне в основно вдъхновение за изобразяването на живота в плантациите, на природата в долините и на хълмовете в полите на Северните Анди.

Алваро Мутис се ражда в Богота, но когато е на 2 години, баща му е назначен за член на колумбийската дипломатическа мисия в Брюксел и семейството му заживява в Европа. Учи в йезуитско училище и

⁹ Palencia-Roth, M. Álvaro Mutis, p. 18.

е погълнат до такава степен от местната култура, че счита френския за свой първи език. Понякога през лятото пътува с кораб до родината и прекарва ваканциите си в плантацията за кафе и захарна тръстика на дядо си. Плаването през океана от Европа до Колумбия и обратно поражда силната му любов към морето и очарованието му от корабите и от пристанищата. Спомените от ранното му детство и контактът с тропика оставят дълбока следа в творчеството му. След завръщането си в Богота навлиза в литературните среди като поет. Подобно на своя герой пътува много и постоянно сменя заниманията си. В младините си работи в радио, в бирена и в авиационна компания, в *Esso* (филиал на *Standard Oil*) като директор „Връзки с обществеността“. По това време изглежда използва средствата на компанията, за да прави запомнящи се угощения, както и за да помага на приятелите си – хора на изкуството и политици, някои от които са били противници на военната диктатура на Густаво Рохас Пиниля. Под заплаха от арест, през 1956 г. той се отправя към Мексико, където води интензивен културен живот сред местните интелектуалци, но стъпките му са следени отблизо. В крайна сметка е арестуван и заплашен с депортиране. Вместо да бъде насилствено върнат в Колумбия, обаче, му е позволено да остане в мексиканския затвор Лекумбери, докато адвокатите разрешат неговия случай. Прекарва в затвора 15 месеца, докато на 22 декември 1959 г. е обявен за невинен от тогавашния колумбийски президент Алберто Лерас и е освободен. В писмо до мексиканската писателка Елена Понятовска писателят споделя, че без Лекумбери новелите за Макрол Юнгата е нямало да съществуват¹⁰. По-късно Мутис работи 20 години като мениджър продажби в *Twentieth Century Fox* и *Columbia Pictures* в Мексико. За назначаването му спомага препоръката от Луис Бунюел, а новата работа му дава възможност да пътува из цяла Латинска Америка и по света – този пътешественически опит се отразява в новелите му. Пенсионира се на 60 години и се посвещава на писането. Едва тогава, през 80-те години, става популярен с новелите, посветени на скитника-моряк, който присъства в поетичното му творчество много по-отрано.

Участието на действената природа в разгръщането на сюжета сякаш е най-осезаемо в първата новела, „Снегът на адмирала“ (1986) – дневник, воден от Макрол, в който основната повествователна нишка се води от течението на реката и от движението на Макрол през

¹⁰ За автобиографична справка вж. Palencia-Roth, M. Álvaro Mutis, p. 12–18, и <https://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/mutis/default.htm> (Biografía)

джунглата. Водата, земята и растителният свят формират вселената на ниските земи, като влизат в опозиция със самите себе си и със своите проявления във високопланинските плата.

В началната и крайна точка на това пътешествие, негов мотив и крайна цел – крайпътният хан на Флор Естевес в планината, наречен „Снегът на адмирала“ – Макрол прекарва месеци от живота си заради рана от ухапване на отровна муха в мангровите гори в делтата. Той тръгва нагоре по въображаема река в търсене на труднодостъпни дъскорезници в подножието на планината, от които се надява да закупи дървен материал и да припечели от него, като го смъкне обратно надолу по течението и го продаде. Пищното описание на борещата е с водите лодка и екзотичната атмосфера на борда ѝ разкрива оголената реалност на джунглата, а атмосферата е наситена с усещане за примирение пред очевидната безнадеждност и предопределеност в живота на всеки от спътниците:

Стигнахме до просторно открито място наред джунглата. След толкова дни най-сетне над нас се показват небето и облаците, движещи се с благодатна мудност. Жегата е по-голяма, но не ни смазва с онази потискаща тежест, която в постоянния полумрак под зеления свод на огромните дървета я превръща в стихия, съсипваща ни неумолимо и упорито. [...] лодката се носи по водата, без да страдаме от отчаяното ѝ сражение срещу течението. Обзема ме нещо подобно на щастие. У другите също лесно се долавя усещането за облекчение. Но там, в далечината, отново се очертава тъмната стена от растителност, която трябва да ни погълне след няколко часа¹¹.

Има нещо сизифовско, нещо кафкианско в този разказ за едно дълго и изтощително пътуване към невъзможна цел в недрата на недостижимата всеобятност на природата, в свят, населен с отблъскващото и притеснително присъствие на хората, чужди на тази вселена. Дневникът е предшестван от пролог, който разказва за намирането на ръкописа – стар трик в литературния занаят, използван неслучайно. Случайността играе важна роля в цялото творчество на Мутис, в което персонажите се натъкват един на друг неочаквано по пристанищата и гарите, в затъntenите планински села и в космополитните градовете на пет континента. Изглежда сякаш тези съвпадения и странни срещи са

¹¹ Мутис, А. *Илона идва с дъжда*, с. 25.

съвсем в реда на нещата – като с магическа пръчка широкият и огромен свят се свежда до едно село, в което тези срещи могат да се случват всеки ден. При Мутис макрокосмосът се свежда до микрокосмос – за разлика от Гарсия Маркес, при когото е обратното¹². В дневника всяко описано събитие, всяко усещане преминава и се „усвоява“ през звуците, миризмите, тварите, през различните проявления на живата и неживата природа (минерали, камъни, пръст, птици, растения) в чуждото, враждебно и несвойствено на човека пространство на джунглата. Противно на очакванията, породени от прозвището на главния персонаж, не морето застава в центъра на вниманието на разказвача като проявление на елемента вода, а реката – с нейното течение, по което Макрол се изкачва в гонене на напразни надежди и миражи или се спуска бавно към смъртта.

Още в тази първа новела се очертава органичната и съдбовна свързаност на природата с жената. Жените на Макрол са жени-спомени, жени-миражи; тяхното най-често имажинерно присъствие е наситено с усещания, звуци и ухания, но тези усещания са безплътни, усещания като насън. Всяка една от тях в спомените му е свързана с определена стихия: „Жената, също като растенията, като бурите в джунглата, като грохота на водите, се храни от най-тъмните небесни предназначения“¹³. В първите три новели се очертават образите на три жени, „някакво благотворно трио от предани съучастнички“, което изпълва „дните му със смисъл“ и прогонва „като зъл дух поредицата от скука и поражения, от чиито периодични появявания“¹⁴ се страхува като от смъртта. Макар в по-късните новели да се намесват и други, по-второстепенни в живота му и не толкова ярки женски образи, тези три най-важни жени – Флор Естевес, Илона Грабовска и Ампаро Мария – биха могли да прокарат паралел към трите съпруги в реалния живот на Алваро Мутис. Имената им не са случайни – символиката им е колкото дълбока, толкова отново свързана с природата. Флор (от исп. цвете) олицетворява растителния свят и планинските вихри; Илона (от унг./лат. светлина, ореол) е свързана със слънцето, с огъня и с буреносните облаци, които прогонва, но и които с новото си прииждане в края на посветената ѝ новела водят до нелепата ѝ смърт в умишлено предизвикан пожар от покровителствана от нея проститутка, която не може да се примири със заминаването ѝ

¹² Вж. Palencia-Roth, M. Álvaro Mutis, p. 27–28.

¹³ Мутис, А. *Илона идва с дъжда*, с. 31.

¹⁴ *Ibid.*, с. 398.

от Панама. Качествата на характера ѝ напълно отговарят на името, което носи – тя е силна, независима, интуитивна, с неизчерпаема енергия; появяването ѝ е символ на надеждата за Макрол. Централният женски образ в третата новела – Ампаро (от исп. убежище, помощ, защита), от своя страна, представлява последният пристан за Макрол, убежището на топлите земи.

Флор Естевес – жената, с която се е чувствал най-спокоен през живота си, сякаш достигнал пристан сред мъглите, е високо в планината, споменът за нея е идеализиран, движението нагоре по течението на реката е към нея. В писмо до нея Макрол пише:

Вярвам, че от „Снегът на адмирала“ вие тъчете, изграждате и създавате целия пейзаж, който ви заобикаля. Много често ми се е струвало, че вие викате мъглата, вие я пропъждате, вие плетете огромните лишей, висящи от дърветата, и направлявате течението на водопадите, които сякаш извира от скалите и падат сред папратите и мъховете, обогрени в най-странни цветове: от наситенобакърено до нежнозелено, което като че ли отразява собствената си светлина¹⁵.

Контрапункт на тази „висока“ природа се явява джунглата – пространството на тихото опустошение, метафора на ниското, на тинята, на задуха, на болестта, на първобитното (с образите на индианката, носеща смъртоносна болест; на вечно пияния капитан, който се самоубива, обесен на гредите на навеса на лодката; на престъпниците, които сами изкопават гробовете си в блатистата почва, захвърлени от борда на военния хидроплан). Растителността на джунглата излъчва „остра и сладникава смрад“¹⁶, индианците, появяващи се от нея (друго проявление на нейната материя) гледат „с безразличието на влечуги“¹⁷, излъчват миризма „на гниеца тиня, на разгонена змия [...] сладникаво и непоносимо зловоние“¹⁸; „косматата влага на джунглата притъпява сетивата и изопачава всеки звук, мирис или форма“¹⁹. Тя е „навъсена и дебнеща“, оприличавана е на зелен тунел с дъх „на нещастие, на равнодушна и неприветлива гробница“²⁰. Макрол обаче

¹⁵ *Ibid.*, с. 108.

¹⁶ *Ibid.*, с. 21.

¹⁷ *Ibid.*, с. 22.

¹⁸ *Ibid.*, с. 24.

¹⁹ *Ibid.*, с. 40.

²⁰ *Ibid.*, с. 27.

възприема джунглата и като проявление на природата, което трябва да бъде опознато:

Дори връзката ми с индианката и ако е вярно – смъртоносните ѝ последиствия, от които успях да се избавя, днес ми изглеждат като изпитания, през които е трябвало да премина, за да победя силите на тази поглъщаща и ненаситна растителна вселена. Днес тя ми се разкрива като още едно от пространствата, които човек трябва да преброди, за да завърши земния си път и пред лицето на смъртта си да не се измъчва от съзнанието, че е живял на някакво затънтено място, обърнал гръб на пищното зрелище на живите²¹.

На по-откритите и широки места, където тунелът за кратко се отдръпва и дава глътка въздух на пътниците, реката „се успокоява и почти не се усеща съпротивлението ѝ“ срещу движението им нагоре по течението, притоците ѝ се кръстосват из джунглата и образуват побъркващ лабиринт, а с приближаването към планинската верига течението ѝ става по-силно, коритото ѝ се стеснява и се усеща някаква живителна свежест – „песните на птиците звучат по-близки и познати, а ароматът на растенията е по-осезаем“, нощем излиза приятен вятър²². Реката неведнъж се заявява като запомнящо се, осезаемо присъствие и като сюжетен двигател в първата и в третата новела – „животът е като водите на тази река; те изравняват всичко – и това, което носят, и онова, което оставят подире си, – докато стигнат морето“²³. Над реката виси леглото на Макрол в къщата на слепицата в Ла Плата, над бездната на пропастта е изненадващият писоар, коридорът към който е изписан с житейски сентенции в „Снегът на адмирала“, над буйните води на реката, над стръмна пропаст е надвиснала шахтата на мината Кокора, в която Макрол прекарва години като пазач на изоставена мина.

И отново реката представлява „чистилицето“, преходът между двете вселени – на джунглата и на планината, на земния ад и на мечтания рай, което се осъществява чрез преминаването през смъртоносна клисура, разделяща ниското и високото. Близко до тази граница Макрол е осенен от прозрението за „високата земя“:

²¹ *Ibid.*, с. 75 – 75.

²² *Ibid.*, с. 40.

²³ *Ibid.*, с. 349.

Планината се издига на хоризонта срещу нас с поразителна яснота. Давам си сметка, че съм забравил какво изпитвам пред вида ѝ, какво представлява за мен тя като защитна среда, като неизчерпаем източник на укрепващи изпитания, на предизвикателства, които изострят сетивата ми и съживяват нуждата ми да провокирам случайността в опит да установя границите ѝ. Пред зрелището на тази планинска верига, замъглена от синкавия оттенък на въздуха, усещам как някъде дълбоко у мен се надига безмълвно признание, изпълващо ме с наслада. Само аз знам до каква степен то обяснява и придава смисъл на всеки час от живота ми: „Там е мястото ми. Когато си тръгна оттам, започвам да умирам“²⁴.

Накрая обаче той се изправя пред нищото, представлявано от високопланинската мъгла, „която се стеле като шествие на грешници сред дребната космата растителност“²⁵, пред отсъствието – както на търсеното богатство, така и на жената, от която си е тръгнал и към която отново е поел. Неслучайно в своята реч, посветена на 70-годишнината на Мутис, Маркес казва, че цялостното творчество на Алваро и самият му живот са на ясновидец, който знае с абсолютна сигурност, че никога няма да открием отново изгубения рай²⁶.

Във втората новела – „Илона идва с дъжда“ (1988 г.) – град Панама потресаващо напомня усещането за джунглата (този път обаче това е човешката джунгла, джунглата на града с неговата безпътица, бедност, престъпност, с публичните домове и с целия арсенал от подземни, тъмни създания, с които се забърква Макрол, преди светлият лъч на Илона да го измъкне от тинята и да му даде ефимерно усещане за почва под краката). Дъждът е повтарящ се лейтмотив, с него всеки път любимата му жена се появява в живота на Юнгата още от първата им среща (във Фландрия, в Шотландия, в Панама); с дъжда си тръгва завинаги. И тук природните явления, макар и по-рядко присъстващи в градската среда, са не само сцена, не само декор, а направляват сюжета, „случват го“.

В третата новела – *Un bel morir*²⁷ (1989) – Макрол се завръща към реките и към планините (на Колумбия, по всяка вероятност, въпреки

²⁴ *Ibid.*, с. 91.

²⁵ *Ibid.*, с. 26.

²⁶ Marquez, G. G. *Mi amigo Mutis*.

²⁷ Красива смърт (ит.) Заглавието е цитат от песен на Петрарка: „Красива смърт дарява с чест живота цял“.

че никъде не го заявява експлицитно) и се установява в затътеното крайречно селце Ла Плата, в полите на планинската верига. Нает е от мним белгийски инженер да транспортира странни сандъци до някакъв лагер във високата планина, до който се стига по тесни и опасни пътеки. Маршрутът, по който минава три поредни пъти, го води от речното пристанище към кафеената плантация, в която се запознава с последната значима жена в живота си – Ампаро Мария; после продължава по стръмна пътека до колиба, построена от златотърсачи и оттам се изкачва до лагера, който се оказва, че е обитаван от контрабандисти на оръжие, вместо от инженери и строителни работници. При пристигането на военните, които се опитват да сложат ред в района, настава кървава баня, в която Ампаро Мария е убита, а Макрол е арестуван и едва не губи живота си. Като по чудо успява да докаже невинността си и му е позволено да тръгне надолу по реката с раздрънкан стар катамаран, който закупува от селото и чийто мотор спира да работи по време на спускането към морето. Военните казват на Макрол, че тези земи не са за хора като него. Но той продължава да се върща в тях, привлечен от изобилието на природата, от чувствеността на хората, които я обитават, от неограничените възможности за приключения, любов и богатство, които предлага тази природа. В края на новелата телата на Макрол и на ранена маларична проститутка, която е качил на борда по пътя си, са открити на катамарана, който се е носил дни наред из лабиринта на притоците при делтата на реката.

В новелите се наблюдава натрапчиво наблюдение на птиците, вслушване в техните крясъци и в ритмичната и приспивната песен на грамадните тропически щурци: „Лодката се люлее и се върти, сякаш се събужда от сън. Ято папагали прекосява небето с радостна врява, която се изгубва в далечината като обещание за безгранично щастие и волност“²⁸; често се появяват сравнения на хорската глъчка със звуците, издавани от птици (гласовете на индианците „звучат като глухото гукане на дремеща птица“²⁹, разговорът между жените и децата във влака за Панама са „като глъчка от птици, реещи се сред банановите плантации“³⁰). Сякаш Юнгата търси в чуждата му среда на хората, градовете и машините аналогии със света на планините, горите и каньоните, в които намира уединение и се среща със себе си след дъл-

²⁸ Мутис, А. *Илона идва с дъжда*, с. 43.

²⁹ *Ibid.*, с. 22.

³⁰ *Ibid.*, с. 181.

гите периоди на скиталчество по безприютни морета и земи. Често тези птичи песни съпровождат ритмичните тракания на моторите на лодките, катамараните, корабите, самолетите и хидропланите, които шестват из света на Юнгата:

Моторът кънти с ехо, напомнящо това в катедралите. Птици, маймуни и насекоми се стрелкат наоколо с неуморни викове. [...] „Дъско-резниците, дъскорезниците“ – повтарям сам на себе си в ритъма на удрянето на водата в носа на лодката³¹.

Тези слухови асоциации пораждат усещане за ритъм, което сродява словото на Мутис с музиката. Ритъмът и песента са присъщи на природата, а и на жената като нейно вездесъщо проявление. Макрол често си спомня как Флор Естевес пее „с тъжен глас, напомнящ за ленивите викове на птиците в горещите равнини“, с остър, „виещ се, сякаш животински напев“³²; пее „песни от ниските земи, песни от овощните градини – весели, невинни, обагрени с пронизваща носталгия“³³, докато гледа как се стелят мъглите сред високите дървета.

Алехо Карпентьер твърди, че задачата на латиноамериканския писател е не да обрисова жителите на венецуелската савана или мексиканските индианци, а да покаже общочовешкото, свързано с широкия свят, носено от хората по тези земи.³⁴ Сред „неповторимо латиноамериканските контексти“, сред които фигурират расовите, икономическите, хтоническите, политическите, културните и др., той откроява контекстите на разстоянията и отношенията в един континент на урагани („първата американска дума, преминала в международния речник, възприета от Колумбовите моряци още при откриването на Америка“), циклони и наводнения, „чиято периодичност утвърждава страшния пулс на природата, неукротима и все още подвластна на първичните си тласъци“³⁵. Това е пулсът, който придава ритъм на словото на Мутис и който направлява стъпките на персонажите му, като успява да издигне техните скиталчества, начинания и терзания до една общочовешка чувствителност чрез вечните теми за единението с природата и за безкрайността на пътя.

³¹ *Ibid.*, с. 55.

³² *Ibid.*, с. 131.

³³ *Ibid.*, с. 63.

³⁴ Карпентьер, А. *Есета*, с. 11.

³⁵ *Ibid.*, с. 20.

БИБЛИОГРАФИЯ

Карпентьер, А. *Есета* (Прев., състав., предг. и обясн. бележки Людмила Петракиева) [Carpentier, A. *Eseta* (Prev., sastav., predg. i obyasn. belezhi Lyudmila Petrakieva)]. – София: Алиса 7, 1995.

Мутис, А. *Илона идва с дъжда*. Прев. от исп. Св. Михайлова [Mutis, A. *Ilona idva s dazhda*. (prev. ot isp. Sv. Mihaylova)] – София: Прозорец, 2019.

Alzate, G. La desesperanza como un Continuum Cultural. – *Senderos*, 2012, p. 679 – 682. https://www.academia.edu/1458304/LA_DESESPERANZA_COMO_UN_CONTINUUM_CULTURAL (05.02.2025)

Marquez, G. G. Mi amigo Mutis. Discurso de Gabriel García Márquez durante la celebración del cumpleaños número 60 de Álvaro Mutis, 25 de agosto de 1993:

<https://centrogabo.org/gabo/gabo-habla/mi-amigo-mutis-discurso-de-gabriel-garcia-marquez-en-honor-alvaro-mutis> (05.02.2025)

Marquez, G. G. ¿Qué es entonces la poesía? García Márquez entrevista a Álvaro Mutis (1954). – *Gaceta*, 1976, № 2. <https://gaceta.co/contenidos/gabo-entrevista-a-alvaro-mutis-una-conversacion-de-1954/> (05.02.2025)

Mutis, A. *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*. – Bogotá: Alfaguara, 2007.

Palencia-Roth, M. Álvaro Mutis (Traducido por Alfredo Vanín). – *Poligramas*, 2003, №19 (junio), p. 11 – 41.

Serrano, S., I. Guadalupe. Álvaro Mutis (Biografía. Cronología). – *Centro Virtual Cervantes*: <https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/mutis/default.htm> (05.02.2025)

Svidna Mihaylova, PhD, Assist. Prof.

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

ORCID ID 0000-0003-1065-9573

e-mail: svidnamihaylova@gmail.com

ЕКОСИСТЕМАТА НА ЕДНА ВОЙНА В „ОСТРОВЪТ НА ИЗГУБЕНИТЕ ДЪРВЕТА“ НА ЕЛИФ ШАФАК

Борислава Иванова

Институт за литература – Българска академия на науките

THE WAR ECOSYSTEM IN *THE ISLAND OF MISSING TREES* BY ELIF SHAFAK

Borislava Ivanova

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Резюме. Статията анализира романа „Островът на изгубените дървета“ на Елиф Шафак и разглежда теми като война, памет, идентичност и екологични последици от военните конфликти. Историята е представена през перспективата на смокиново дърво, което оцелява след разделянето на Кипър (1974 г.). Статията се опира на концепции от постколониални изследвания, включително теориите на Едуард Саид, допълнени от концепциите за трансгенерационната травма. В заключение се акцентира върху литературата като инструмент за разбиране на историческите и екологичните последици от конфликтите, както и върху връзката между човека и природата.

Ключови думи: война, памет, идентичност, трансгенерационна травма, екологични последици

*Abstract. The article analyses Elif Shafak's novel *The Island of Missing Trees*, exploring themes such as war, memory, identity, and the ecological consequences of military conflicts. The story is told from the perspective of a fig tree that survives the division of Cyprus in 1974. It draws on postcolonial theory, particularly Edward Said's ideas, and the concept of transgenerational trauma. The conclusion emphasises the role of literature in understanding the historical and environmental impact of conflicts and the human-nature relationship.*

Keywords: War, Memory, Identity, Ecological Consequences, Transgenerational Trauma

Говоренето за война, тълкуването на думи като травма, памет, разделяне, идентичност, понятия за едни и реалност за други, са дове-

ли до превръщането им в едни от най-актуалните клишета. Локални териториални конфликти, които прерастват в световни политически теми, назрявали с десетилетия или тлеещи години наред, биха могли да бъдат открити навсякъде по света днес. Демаркационните линии се чертаят по земята, но се отпечатват и в паметта, върху живота на хората, и върху екосистемите на природата.

В „Островът на изгубените дървета“¹ историята се разказва от смокиново дърво, спасено именно от демаркационната линия, разделяща Кипър вече 50 години. Романът разказва история за принадлежност, идентичност и „завъждане“ на живот на нова почва, която започва на остров Кипър през 1974 г. с избухването на войната и с раздялата на двамата главни герои – Костас (гръцки християнин) и Дефне (турска мюсюлманка), влюбени един в друг тийнейджъри. Пътят им на разделяне и преоткриване преминава през емиграция, колонизирането на острова, расови и идентичностни кризи и етнически конфликти. Хронотопните линии в романа са няколко: 1974 г. на о-в Кипър, 2000 г. отново на о-в Кипър и края на 2010-те години в Англия. Другият протагонист в романа – Ада Казандзакис, шестнадесетгодишната дъщеря на Дефне и Костас, е обременена от миналото на родителите си. Въпреки че е родена в Англия, там тя е третирана като чужда, като същевременно не познава и земята, от която идват корените ѝ. Ада (от тур. *ada* „остров“) е жертва на разбита идентичност, разкъсана между миналото и настоящето – като самия остров, както и смокиновото дърво, за което английският климат не е най-благоприятният. Кипърската смокиня все пак вирее на новия остров, на който е пренесена, когато и Костас и Дефне емигрират заедно, за да започнат съвместния си живот. Символичният акт на завъждането на дървото на новото място е недвусмислена метафора на емигрирането на главните герои, „изкоренени“ от родното си място. От друга страна, фамилията, която Шафак е избрала за своите герои – Казандзакис, препраща към един от най-известните гръцки писатели, Никос Казандзакис, и неговия знаменит герой Зорбас, който попада на друг остров, Крит, за да утвърди идеите на свободата и независимия човек.

Природата не крещи в „Островът на изгубените дървета“, не присъства като съвкупност или количествено, присъства като липса, но

¹ Шафак, Е. *Островът на изгубените дървета*. – София: Егмонт, 2021.

изказва истини, които трябва да бъдат чути. В хронотопната линия от 1974 г. смокиновото дърво расте в средата на таверната „Щастливата смокиня“, където извисява клони през тавана ѝ повече от 90 години. Алюзията с дървото на живота и космогоничният характер на акта на завъждане на смокинята от острова на изгубените дървета, Кипър, на новия остров, Англия, също изразяват метафорично емигрирането от родината и опитът да бъде създаден дом на ново място. Когато Костас взима резник от смокинята, казва на Дефне: „Смокинята може да се отгледа и от резник“², като добавя за Лондон: „Е, климатът надали ще ѝ хареса, но ще бъде здрава“³. Подобно изкореняване и последвал опит за вкореняване се открива в образа на Ада, която не просто не познава роднините си, но се изправя и пред по-големи въпроси:

Ако роднините ѝ бяха мистерия, то Кипър беше още по-голяма мистерия. Ада беше виждала изгледи в интернет, но никога не беше ходила на мястото, чието име носеше. Ада означаваше „остров“ на майчиния ѝ език. Като дете вярваше, че островът е Англия, но когато порасна, разбра, че става дума за едно далечно място, където е била зачената. Откритието я обърка и дори смути. Това означаваше, че... тя бе свързана завинаги с остров, който съществуваше само във въображението ѝ. Прибави името си към списъка с неанглийски думи – солидни и гладки буквосъчетания, наподобяващи заоблени крайбрежни камъчета, които бяха някак далечни, непознати и следователно непроницаеми. В списъка имаше и идиоми, и весели песни. Родителите ѝ не я бяха научили на родните си езици – гръцкия на баща ѝ и турския на майка ѝ. Вкъщи говореха само на английски⁴.

Ада въплъщава всеки един аспект на непринадлежността на емигранта и на прекрачилia границата – не проумява произхода си, макар че носи име на родния си майчин език, който не владее, а мястото, откъдето идват корените ѝ, познава само от изображения от интернет.

Историята на Кипър започва с доказателства за съществуването на микенска и финикийска цивилизация, като още през Древността островът минава през завоеванията на различни народи. Кръстоносците

² *Ibid.*, с. 299.

³ *Ibid.*, с. 300.

⁴ *Ibid.*, с. 21.

завладяват Кипър от Византия през 1191 г., за около век е и венецианско владение до 1570 г., когато преминава под владението на Османската империя. След Руско-турската война от 1877 – 1878 г. и Берлинския конгрес Кипър е обявен за британска колония. На 1 октомври 1960 г. получава независимост от Великобритания.

През 1963 – 1964 г. настъпват размирици, организирани от гръцки националисти, а на 20 юли 1974 г. турските войски предприемат десант след прогръцкия преврат, организиран от режима на полковниците с цел присъединяване към Гърция, и така стъпват на северното крайбрежие на острова. През 1974 г., след кратък период на сблъсъци между гръцци и турци, близо една трета от острова е окупирана от турски войски, а хиляди кипърски гръцци са принудени да избягат за една нощ от домовете си на юг. Създадена е т. нар. Севернокипърската турска република, а окупираните територии са разделени чрез т. нар. „Зелена линия“, дълга 180 км и охранявана от войски на ООН. Тази граница минава през столицата Никозия, която е последната разделена столица в света след падането на Берлинската стена.

Несъмнено Кипър е територия, която представлява геополитически интерес със стратегическото си разположение между Изтока и Запада. От друга страна, тя е изконно свързана с индоевропейското културно пространство като люлка на древни цивилизации. Клишето на балканския кръстопът се оказва приложимо и по отношение на Кипър, който се оказва подобен носител на противоречиви политически, културни, социални, литературни измерения. Региони като Кипър и Балканите са едновременно периферия, но и двигател на различни процеси с продължителен отзвук в историята. Такива територии, разположени някъде между Западния свят и Ориента, обикновено се превръщат в обект на завоевания и колонизация.

Що се отнася до географската реалия на Ориента, неговата териториална мащабност задава и мащабността на изследванията, като етимологията на името (от лат. *oriens* ‘изгряващ’) насочва към географското му разположение – земите на изток от Европа. Великите географски открития са последвани от епохата на колониализма, когато по-силните европейски държави започват да овладяват територии от другите континенти, с което отношението господар – роб преминава в отношението колонизатор – колонизиран, като това обаче не отхвърля доминацията на авторитета. Постколониалните изследвания, и особе-

но книгата „Ориентализмът“⁵ на Едуард Саид, бележат пренареждане на аспектите, които изследователите на Ориента третират в своите трудове – интересът се трансформира от икономически и социологически, т. е. от факторите, повлияващи колонизатора, в такъв с културен и семиотичен характер, т. е. фокусът вече е върху самата цялост, която е била колонизирана.

Кипър е бил владение и на Османската империя, и на Великобритания – две държавни образувания, които колонизират, но от двете противоположни пространствени реалии. Такъв остава и островът – разделен от стремежите за държавна власт, които след времето на колонизирането са изразени от съвременната гръцка и турска държава.

Саид характеризира европейската култура спрямо ориенталската с думата *хегемония*, като обяснява понятието, цитирайки Грамши: „Следователно във всяко нетоталитарно общество някои културни форми преобладават над други, точно както някои идеи са по-влиятелни от други; формата на това културно водачество Грамши определя като *хегемония*, понятие, задължително за разбирането на културния живот в индустриалния Запад“⁶. Тази хегемония се разбира преди всичко на идейно ниво, което се проявява в отношението между колонизатор и колонизиран, но всеки териториален конфликт, особено такъв извън западното пространство, е предпоставка за ясното проявление на тези аспекти. Последиците от военни конфликти обикновено са свързани с миграционни вълни, насочени към по-стабилни региони (както се случи и при военния конфликт в Украйна и миграционната вълна към Европа; пътят на мигранти от Близкия изток също, както е добре известно, преминава през Турция с крайна цел Западна Европа). Важно е да се отбележи, че говорейки за хегемония, Грамши⁷ отнася твърденията си към нетоталитарните общества. Неоспоримо е обаче, че тази хегемония на идеите притежава известна универсалност, която позволява да бъде отнесена към различни социокултурни ситуации.

Едуард Саид прави още няколко важни обобщения по отношение на ориентализма, които несъмнено продължават да звучат актуално,

⁵ Саид, Е. *Ориентализмът*. Прев. от англ. Леонид Дуков. – София: Кралица Маб, 1999.

⁶ *Ibid.*, с. 13.

⁷ Вж. повече за формирането на интелектуалеца според Грамши в: Gramsci, A. *Selections from the Prison Notebooks* (ed. O. Hoare and G. Smith). – London: Lawrence and Wishart, 1971. Настоящата разработка се спира преди всичко на съчинението на Саид.

особено като се вземе предвид до каква степен процесите и в Близкия, и в Далечния изток повлияват световната политика, отчитайки и относителната политическа нестабилност, с която може да бъдат характеризирани. За Саид културното и политическото при разбирането и опознаването на Ориента са взаимно свързани: „Смятам, че европейският, а по-късно и американският интерес към Ориента е политически в съответствие с някои от явните исторически факти, ...но че именно културата създава този интерес, че тя действа динамично и паралелно с грубите политически, икономически и военни обстоятелства, за да направи Ориента разнолик и сложен, какъвто го намираме в ориентализма“⁸.

Така потомците на поколения колонизирани в лицето на Дефне и Костас емигрират на територията на държавата колонизатор. Дъщеря им обаче не познава земята и езика на предците си – колонизирането вече е на равнището на културата и съзнанието, а не само на териториално. Както става ясно обаче, това е изборът на родителите ѝ – Дефне сама моли Костас да не я затрупва с „разкази от миналото“, за да не я натоварват с тази болка. Дефне, която в Кипър, а после и в Англия работи за Комисията за безследно изчезнали лица в Кипър, в Англия интервюира имигранти от острова. Разговорите ѝ с тях са причината да не иска Ада да знае твърде много от историята:

Дефне предразполагаше интервюираните, но и внимаваше да не прекалява с въпросите. Учудваше се на големите разлики в спомените на по-младите и по-възрастните в едно и също семейство. Първото поколение беше преживяло много и неговата болка беше най-силна – спомените бяха като забити в тялото стърчащи или невидими пирони. Второто поколение не говореше нито за знайното, нито за незнайното. Третото държеше да рови и да изважда най-вече всичко премълчано. Странно, но най-дългата памет в тези белязани от войни и зверства семейства принадлежеше не на друг, а на най-младите⁹.

Трансгенерационната травма не се неутрализира с напускането на пространството, където се е зародила. Изследване¹⁰, проведено от екип

⁸ *Ibid.*, с. 19.

⁹ Шафак, *Островът на изгубените дървета*, с. 321.

¹⁰ Вж. повече на: <https://www.theguardian.com/science/2015/aug/21/study-of-holocaust-survivors-finds-trauma-passed-on-to-childrens-genes> (07.03.2025 г.).

в болница „Маунт Синай“ в Ню Йорк под ръководството на д-р Рейчъл Йехуда, преподавател по психиатрия и неврология, показва, че травмата, преживяна от оцелели от Холокоста, може да предизвика генетични промени, които се предават на техните деца. Това е едно от най-ясните доказателства за т. нар. епигенетично наследяване при хората – идеята, че фактори от околната среда като стрес може да повлияят на гените на потомството. Тези открития подкрепят теорията, че тежкият стрес може да предизвика генетични промени, които се предават на следващите поколения. Въпреки това механизмът на това предаване все още не е напълно изяснен. В книгата „Не всичко започва от теб“¹¹ Марк Уолин разглежда различни случаи от практиката си като психотерапевт, въз основа на които заключава, че „травмите не изчезват дори след смъртта, а по-скоро продължават да търсят плодородна почва, в която да бъдат изцелени – и обикновено намират такава в децата на следващите поколения“¹². „Вкореняването“ на травмата се нуждае от поколение и дори и да е премълчана, оказва се, че тя бива генетично предавана без нуждата да бъде вербализирана.

Парадоксът на стремежа на Дефне да предпази Ада от болката и травмата посредством премълчаването се подсилва от акта на самоубийство, което Дефне извършва. Дефне слага край на живота си със свръхдоза лекарства, докато Костас е далеч от дома си, на служебно пътуване в Австралия. Последвалото отчуждаване между бащата и дъщерята също се изразява в мълчание, продължило месеци наред. Моментът, в който преоткриват пътя един към друг, е този, в който Ада изрича най-голямата си болка – неразбирането на постъпката на майка ѝ и съмнението, че постъпката ѝ е била продиктувана от егоизъм и недостатъчно обич към семейството ѝ. Отговорът на Костас е прост: „Смъртта ѝ няма общо с липса на обич... Но... нещо я задушаваше... Миналото, спомените, корените“¹³. Дефне е задушавана, както корените могат да задушат дървото, вместо да го хранят, Костас обяснява на Ада: „Понякога корените задушават растението и причините са различни. ... Ако завитите корени не се отвият навреме, те притискат ствола и дървото постепенно загива“¹⁴. Кореновата система може и да даде, и да отнеме живот – както при растенията, така и при хората.

¹¹ Уолин, М. *Не всичко започва от теб*. – София: Изток-Запад, 2021.

¹² *Ibid.*, с. 64.

¹³ Шафак, *Островът на изгубените дървета*, с. 339.

¹⁴ *Ibid.*, с. 338.

Дефне, която прави именно това с работата си за Комисията за безследно изчезнали – разплита родовите корени и документира случилото се, не успява да направи това със самата себе си и слага край на живота си.

В началото на романа и Елиф Шафак препраща към корените: „Посвещавам книгата на имигрантите и изгнаниците навсякъде по света, на изкоренените, на отново вкоренените и на всички без корени. Както и на дърветата, които оставихме, но корените им са в нашите спомени...”¹⁵ Човекът и произходът му са като дървото и неговата коренова система, т.е. всеки един човек притежава космогоничното свойство на дървото на живота в един микровариант. Когато обаче корените загиват или липсват, и човекът не е способен да се утвърди като демиург, като създаващ живот и утвърждаващ нова, устойчива реалност, а се оказва творещ през поколенческите травми или през нищото.

Ако името на Ада препраща към острова, то името на Дефне, турския вариант на гр. *дафне*, лавровото дърво, сякаш носи идеята за невъзможността кореновата система да бъде вкоренена на новия остров, нехарактерен хабитат за вида, по аналогичен на смокинята начин. В романа става ясно, че самата смокиня започва да изпитва нежни, любовни чувства към Костас – а в края вече читателят разбира, че всъщност Дефне се е вселила в дървото: „Горката смокиня, щом метаморфозирах в нея, тя се влюби в мъжа ми”¹⁶. Митът бива преобърнат, както става ясно и от разказващата Дефне: „Дафне била превърната в дърво, защото отблъснала любовта, а аз бях превърната в дърво, за да остана при любовта”¹⁷. Когато идва моментът Костас да изрови смокинята от земята, метаморфозиралата Дефне осъзнава: „Съживяването ще отнеме време. Изцелението също”¹⁸, което прозвучава като обобщаващо послание за териториите и хората, преминали през военни конфликти.

Въздействието на продължителните конфликти в Кипър, кулминирали във война, наред с ефекта върху хората, видим в поколенията човешки аспект, причинява и значителни вреди на природните ресурси и екосистемите на острова. Един от най-видимите резултати от конфликта е масовото изсичане на гори, което е довело до загуба на местообитания за много животински видове и екологични дисбаланси

¹⁵ *Ibid.*, с. 3.

¹⁶ *Ibid.*, с. 348.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

с дългосрочни последици за острова. Войната е причина за вече спомнатото изселване на хора и принудителна миграция, водещи до социални и икономически проблеми. Смокинята си спомня и кипърската криза, изразена в конфликт в Британски Кипър между април 1955 г. и март 1959 г. Гръцко-кипърската националистическа партизанска организация ЕОКА започва въоръжена кампания за прекратяване на британското колониално управление и обединение на Кипър с Гърция през 1955 г. Срещу това се противопоставят турските киприоти, които създават Турската организация за съпротива (ТМТ) в подкрепа на разделянето на острова. Конфликтът приключва през 1959 г. със сключването на Лондон-Цюрихските споразумения, които създават независимата Република Кипър. За въоръжените конфликти от 1956 г. смокинята разказва:

Ние, дърветата, също страдахме, не че някой се интересуваше от нас. По време на търсенето на укрилите се в планините бунтовнически групи изгоряха цели гори. Бе изградена първата бариера между турските и гръцките общности в Никозия – ограда от бодлива тел с железни стълбове и порти, които се затваряха веднага щом напрежението се засилеше. Един голям трънлив кактус круша бе заклешен в неочакваната бариера, но въпреки това протягаше зелени ръце през телта, накланяше се и шаваше насам-натам, за да се избави от забитите в плътта му бодли¹⁹.

Останалото растение е един кактус – натоварен семантично с идеята за пустота, пустош, пустинен район, липса на вода, изобщо липса на живот. И все пак кактусът протяга „зелени ръце“, самият той бодлив, за да се избави от тръните на бодливата тел. И тук парадоксът не може да бъде подминат – дори бодливо растение като кактуса, което не се нуждае от вода, бива задушавано от разделението на войната.

Романът показва по какъв начин човешката нехуманност надхвърля човешкия елемент, като обръща внимание на вредите върху екосистемите и биологичното разнообразие вследствие на войната. Последиците от човешката намеса биват обобщени в романа по следния начин: „В древността Кипър бил наричан „зеленият остров“ и бил известен с гъстите си и загадъчни гори. Липсата на дървета беше потресаващо доказателство за ужасните грешки в миналото“²⁰.

¹⁹ *Ibid.*, с. 125.

²⁰ *Ibid.*, с. 206.

В романа взаимозависимостта между хората и природата се подчертава още в контекста на здравето, особено в контекста на епидемията от малария, която засяга Кипър и погубва безброй граждани, воители, хора, независимо от националността и заниманията им. В резултат на проекта за изкореняване на маларията Кипър влиза в историята като първата страна в света, в която маларията е елиминирана, и от 1950 г. насам не са наблюдавани случаи на заразяване с малария. Смокинята е героинята в романа, от чийто разказ читателят научава за маларията и за дълго продължилата борба с нея. Така читателят научава и какво се е случило с първото дете на Дефне и Костас. За това бебе Костас научава при връщането си в Кипър през 2000 г. Оказва се, че Дефне е родила, когато Костас е напуснал острова, и е дала сина им за осиновяване на английско семейство, живеещо на острова. Името на детето също носи внушението за мултикултурност и парадоксалността на всеки опит за колонизация – Юсуф Йоргос Робинсън. Момченцето е кръстено на съдържателите на таверната, които са били подкрепа и за Дефне, и за Костас, които с живота и изборите си интегрират и задават надскачането на стереотипите и разделението, макар накрая да заплащат за това с живота си, след като вандалите откриват сексуалността им. Юсуф Йоргос Робинсън пък губи живота си от женски комар, пренасящ малария. Хранителните вериги имат потребност от различни ресурси – кръв от омраза към другия и различния, кръв заради физиологична нужда. Това е и един от епиграфите на романа, цитат от „Макбет“, в който свидетел на кръвопролитията и насилието остава природата, като наистина тя единствена би могла да свидетелства за отнетите човешки животи:

За кръв дошъл бе! Тъй е: кръв за кръв!
А камъни са мърдали; дървета
са проговаряли...²¹

Романът на Елиф Шафак „Островът на изгубените дървета“ в дълбочина изследва връзката между човека и природата. Чрез екокритичен анализ се подчертават последиците от човешките действия върху околната среда и значението на екологичното съзнание. Шафак използва магически реализъм и фолклор, за да създаде потапящ свят, който

²¹ *Ibid.*, с. 5.

подчертава тази връзка. В контекста на множество и константни екологични кризи романът напомня за отговорността ни към природата и демонстрира как литературата може да предложи творчески решения на екологични проблеми.

Когато става дума за изобразяването на понятия като травма, история и памет, особено разположени в контекста на географски реалии, изпълнени с определени противоречия, като Балканите и Кипър, проследяването на значенията на тези понятия протича в светлината на изгубени родини, хегемония от различен тип, която би могла да се изразява като пространствена, културна, социополитическа, и влиза в диалог с историята. Преходът от стабилност към нестабилност, усещането за физическа и психологическа загуба чрез географска и културна промяна е ярко отразено както в балканската, така и в кипърската литература. И до днес в световен мащаб продължават да се водят битки за история, територия, историческа памет. Повечето от тях са вербални, но конфликти като тези в Кипър, Косово, Украйна, Газа показват, че с малко политическа „помощ“ тези битки може да се превърнат в истински войни. И както стана ясно, тези войни продължават поколения наред, като споменът се предава не само посредством паметта и учебниците по история, но се оказва съхранен в човешките гени. Споменът на природата, от друга страна, се оказва предаван посредством следите от разрушения и от липсата като цяло, докато самата природа поема ролята на вечен свидетел на кръвопролитията, насилията и погубените животи.

БИБЛИОГРАФИЯ

Саид, Е. *Ориентализмът*. Прев. Леонид Дуков [Said, E. *Orientalizmat*. Prev. Leonid Dukov]. – София: Кралица Маб, 1999.

Уолин, М. *Не всичко започва от теб*. Прев. Евелина Андонова [Wolynn, Mark. *Ne vsichko zapochva ot teb*. Prev. Evelina Andonova]. – София: Изток-Запад, 2021.

Шафак, Е. *Островът на изгубените дървета*. Прев. Красимира Абаджиева [Shafak, E. *Ostrovat na izgubenite darveta*. Prev. Krasimira Abadzhieva]. – София: Егмонт, 2021.

Borislava Ivanova, Sen. Assist. Prof., PhD.
Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences
e-mail: Borislava.iv Ivanova@gmail.com

АРХЕТИПЪТ „ГОСПОДАР – СЛУГА/ПРИЯТЕЛ“ В ОПОЗИЦИИТЕ „ЦИВИЛИЗОВАНО – ДИВО“ И „ЦИВИЛИЗОВАНOST – ВАРВАРСТВО“

Светлана Стойчева

Национална академия за театрално и филмово изкуство
„Кръстьо Сарафов“

ARCHETYPE “MASTER – SERVANT/FRIEND” IN THE OPPOSITIONS “CIVILIZED – WILD” AND “CIVILIZATION – BARBARISM”

Svetlana Stoycheva

National Academy for Theatre and Film Arts
“Krastyo Sarafov”
Bulgaria

Резюме. Настоящият анализ разглежда проявленията на две ключови опозиции – „цивилизовано – диво“ и „цивилизованост – варварство“ в контекста на „Епос за Гилгамеш“ и „Животът и приключенията на Робинзон Крузо“. Докато първата опозиция се фокусира върху отношението между природното и културното, втората носи по-изразен оценъчен и идеологически заряд, отразяващ наследството на Просвещението и идеите за културно превъзходство. Проявленията на тези опозиции се проследяват в поведението, динамиката и еволюцията на отношенията между двойките герои: Гилгамеш – Енкиду и Робинзон – Петкан.

Ключови думи: цивилизованост, диво, варварство, Гилгамеш, Енкиду, Петкан, Робинзон Крузо

Abstract. This analysis examines the manifestations of two key oppositions – “civilized – wild” and “civilization – barbarism” in the context of “The Epic of Gilgamesh” and “The Life and Adventures of Robinson Crusoe”. While the first opposition focuses on the relationship between the natural and the cultural, the second carries a more pronounced evaluative and ideological charge, reflecting the legacy of the Enlightenment and ideas of cultural superiority. The manifestations of these oppositions are traced in the behavior, dynamics and evolution of the relationship between the pairs of characters: Gilgamesh – Enkidu and Robinson – Petkan.

Keywords: Civilization, Savagery, Barbarism, Gilgamesh, Enkidu, Petkan, Robinson Crusoe

Едва ли е необходимо да се доказва, че архетипът „господар – слуга“ е дълбоко вкоренен в човешката културна и психологическа традиция, поради което е обект на всевъзможни интерпретации: митологически, философски, психоаналитични, литературни, социокултурни и др. Настоящият текст разглежда проявленията на тази двойка в две ключови произведения, между които стоят хилядолетия: един от най-древните литературни текстове, „Епос за Гилгамеш“, и романът на Даниел Дефо „Животът и приключенията на Робинзон Крузо“ от епохата на Просвещението. Целта е да се види как архаичният модел на взаимно балансиране между дивото и цивилизованото (първата опозиция) се модифицира до превземане, култивиране и експроприиране на дивото от страна на цивилизованото (втората опозиция); съответно как се трансформира и самата архетипна двойка: от допълване между герои с равностойна сила (Гилгамеш и Енкиду), до рационализираната, йерархична и колониална структура в отношенията между Робинзон и Петкан. Логично е да мислим отношенията между просвещенската двойка Робинзон – Петкан като пряко свързани със стереотипи в мисленето, които продължават да влияят и върху човека от ХХІ в.¹

Нека започнем с най-древния писмен културен пласт – с „Епоса за Гилгамеш“ (3000 – 1000 г. пр. Хр.), или по-точно „традицията Гилгамеш“ в шумерската и акадската литература, доколкото текстът съществува в различни варианти, преработвани и допълвани в продължение на векове². Класическият ниневийски вариант (ок. 700 г. пр. Хр.), известен със заглавието „За всичко виделия...“, се счита за най-пълната и завършена редакция на епоса³. Именно в него откриваме първата ли-

¹ „Просвещението принадлежи на миналото, защото е имало век на Просвещението; но то не може да „премине“, защото е стигнало дотам да означава вече не само една исторически ситуирана доктрина, а отношение към света. [...] Причината за тази актуалност е двойна: всички ние сме рожби на Просвещението, дори когато го атакуваме; в същото време злините, срещу които то се бори, се оказаха по-устойчиви, отколкото са си ги представяли хората от ХVІІІ век; оттогава тези злини дори са се умножили“ – Цветан Тодоров. *Духът на Просвещението*. – София: УИ Св. Кл. Охридски, 2009, с. 125.

² Гейза Комороци. Обяснения към някои творби, В: *На небето и земята. Шумерска и акадска поезия*. Съст. и прев. Георги Крумов. – София: Народна култура, 1986, с. 534.

³ За всичко виделия. Епос за Гилгамеш. – В: *На небето и земята. Шумерска и акадска поезия*. Съст. и прев. Георги Крумов. София: Народна култура, 1986, с. 272 – 355. Всички цитати по-нататък в текста са от това издание.

тературна поява и развитието на двойката господар – слуга/приятел: Гилгамеш – Енкиду. От митокритическа гледна точка отношенията между тях въплъщават символичната опозиция култура (Гилгамеш) vs. природа (Енкиду), съответно цивилизованото срещу дивото начало. Това, което ни интересува, е вътрешната динамика на тази опозиция, проследима единствено в детайлите на мита.

Гилгамеш, чиято историчност е доказана, е цар на Урук, една от най-влиятелните градове-държави в Месопотамия. Той въплъщава цивилизования свят (града с неговите строежи, култа към боговете, властта, писмеността). В епическата версия образът му е силно митологизиран – представен като две трети бог и една трета човек, син на богинята Нинсун и смъртния Лугалбанда. Тази примордиална явна разбалансираност, макар и в полза на божественото, вече съдържа зародиша на вътрешна драматичност и раздвоеност: между безсмъртие и смъртност, между свръхвъзможности и ограничените възможности, между знание и незнание и най-сетне между цивилизовано и диво – опозицията, която основно ни интересува тук.

Божествените „габарити“ на Гилгамеш носят отпечатъкът на митичната епоха, в която силата още не е опитомена от културата: „Боговете му дадоха ненадминати форми: / висок бе в снагата единайсет лакти, / широк бе в гърдите цели девет педи, / а членът му беше дълъг три педи“ (с. 276). Но тази прекомерна сила се оказва културно неприемлива: в името на строителството (сам по себе си цивилизационен акт) Гилгамеш заплашва собственото си общество, превишвайки границата на социалната и сакралната си власт: принуждава младите мъже да строят денонощно, упражнява правото на първата брачна нощ (т. нар. *droit du seigneur*), с други думи, нарушава баланса между владетелската власт и културния ред, между културата и насилието. След дългите вопли на народа на Урук боговете решават да реагират, очевидно признавайки „пропорциите“ на своето създание за „погрешни“⁴, и в отговор създават подобие на Гилгамеш – същество, надарено със същата безмерна сила, равностойно в ярост и енергия на „бикоглавия“, „свършения в своята ярост“ цар. Целта е „в

⁴ Мотивът за несвършенството на работата на демиурга/демиурзите, особено при създаването на човека, е характерен за много архаични митологични системи (например в т. нар. Библия на майте „Попол Вух“), което подсказва, че божествената мощ невинаги предполага всезнание.

двубой да се вчепкат, Урук да отдъхне⁵. Така фигурата на двойника, или на „двойния друг“, се появява в неговата огледално-допълваща, коригираща функция. Целта на този акт не е конфронтация между противоположности, а сблъсък на подобия, чрез който сблъсък разрушителната сила на Гилгамеш да бъде ограничена, пренасочена и впоследствие – преобразена. В хода на мита тя преминава от насилническа в търсеща, което отваря път за трансформацията на тираничната фигура в действително героична.

Енкиду, създаден като равностоен на Гилгамеш, първоначално въплъщава архетипа на извънсоциалното – природното, дивото, животинското: „Покрито е с козина цялото му тяло, / с косите си гъсти на Нисаба прилича [...] с газелите редом рѣфа тревите, / с дивеча степен на водопоя се блъска, / весели си сърцето като звяр във водата“ (с. 278). Той преминава през процес на „очовчаване“ и културизация, превръщайки се от природно в социално същество. Интересно е да проследим този процес: първото оттласкване от дивото съществуване е сексуалното единение с храмовата жрица Шамхат, след което самите животни започват да го отхвърлят, а той губи способността си да бяга с тях – с една дума, скъсва с принадлежността си към животинския свят. За отбелязване е, че сексуалността е кодирана като първичен акт на културно усвояване, а телесната близост – като граничен преход между животинското и човешкото съществуване. Първо жената изпълнява ролята на медиатор между дивото и културното. Следва напускане на пространството на дивото и поемането на пътя към града. Останалите културни маркери на човешкия свят според епоса са храната, напитките, облеклото, езикът и емоционалната близост. Те определят и последвалите стъпки в културната инициация на дивото божествено „изобретение“: евхаристичният ритуален момент на споделените седем хапки хляб, наречен „същността на живота“; изпиването на седем кани сикера (бира)⁶; намазването на тялото с елей, символ на пречистване, също част от религиозни и културни ритуали. Най-сетне идва облича-

⁵ Интересно е, че не всички богове реагират еднакво благосклонно на нуждите на демоса. Когато по-късно отхвърлената Ишар измолва да бъде хвърлен Небесният бик срещу Гилгамеш и Енкиду, никак не се трогва, че смъртта на божественото създание би обрекла жителите на Урук на седем години глад.

⁶ Хлябът и пивото се разглеждат като признаци на месопотамската градска цивилизация (Гейза Комороци, *Обяснения към някои творби*, с. 536.)

нето – акт, който митолозите описват като напускане на състоянието на голота и приемане на социалната идентичност⁷.

Първата социална роля на Енкиду е на пастир – пазител и усмирител на вълци и лъвовے – роля, в която остатъците от дивото му битие могат да бъдат, така да се каже, оползотворени. Очевидно това е последният етап от подготовката за срещата му с най-високопоставения в социалната йерархия. Тя обаче не заличава неговата вътрешна независимост към наложения социален ред – показателна е реакцията му на възмущение срещу самовластието на Гилгамеш, докато гражданите на Урук, макар и да се оплакват, се примиряват: „щом тъй повелява на боговете съветът – / те са му рязали пъпа, те права са му дали“ (с. 289). При тези думи Енкиду „пребледнява“ – реакция, която намерка за неговата морална автономност.

Гилгамеш също бива подготвян за срещата си със своето сродно същество чрез поредица от сънища и тълкуванията, дадени от майка му. Предсказанието ѝ „Другар ще ти бъде, не ще те остави, / като в любима ще се впиеш в него“ (с. 283) предвещава дълбочината на бъдещата им връзка. Особено показателно е, че хората ги оприличават „по лице“ – детайл, който потвърждава образа на двойника. Предстои изграждането на същностното им, допълващо се подобие. С появата на Енкиду Гилгамеш се среща, образно казано, със себе си – за да претърпи вътрешна трансформация.

Първоначално двамата се изправят един срещу друг, за да премерят силите си в единоборство. Енкиду се доказва като „божествен съперник“ на Гилгамеш – равен по сила и достойнство. Народът целува краката му, изразявайки почит към неговата мощ, но и признавайки появата на онзи, който може да устои на царя – знак, че срещу властта е застанал не разрушител, а равностоен партньор. Тази първа среща не завършва с враждебност, а с ритуала на истинско побратимяване: „И те се целунаха, / заклеха се в дружба“ (с. 291). Силата и емоцията на Енкиду („... вразуми ме със сила / разрида се горчиво от моите буйства“, с. 292) принуждават Гилгамеш да осъзнае прекалеността си. А самият Енкиду, роден в дивата природа, осъзнава, че няма „ни родител, ни братя“, и сам заплаква, „обзет от страдание“ (с. 292). Може да допуснем, че именно страданието като форма на самоосъзнаване, и пролетите

⁷ Вж. трите фази на инициацията у В. Търнър (Виктор Търнър, *Ритуалният процес*. – София: Лик, 1999), развиващ структурата, предложена от Арнолд ван Генеп за преходните ритуали: отделяне, преход, интеграция.

сълзи бележат окончателното му вчовечаване – не просто приемане на културата, а навлизане в човешката емоционалност – в съзнанието за загуба, самота и нужда от принадлежност. Започва неговият вътрешен път – същият, който с още по-големи катаклизми предстои да извърви и Гилгамеш до кулминацията със смъртта на Енкиду и осъзнаването на преходността на живота.

Разказът за подвизите на двамата (победата над чудовището Хумбаба и над Небесния бик, изпратен от отхвърлената и разгневена от Гилгамеш богиня Ищар) напомня структурата на „пътя на героя“ (или мономита на Джоузеф Кембъл с неговите три основни етапа: заминаване, посвещение и завръщане⁸). Конкретно при Гилгамеш и Енкиду този път е свързан с целенасочено търсене на изпитания, които водят до дълбоки вътрешни трансформации и на двамата: Енкиду извървява прехода от дивото към културното, а Гилгамеш – от човешкото към осъзнатото разбиране на неговите граници. В това осъзнаване ключова роля има смъртта на Енкиду, която изправя Гилгамеш пред най-голямото му изпитание – загубата на приятеля двойник и преобразяващата сила на страданието. Някога в пространството на изпитанията и подвизите, където са се доказвали двамата, в зоната на непознатото, дивото и страховитото, Енкиду е бил водачът „помощник“ (по Проп) – медиатор между природното и културното. С гибелта си се превръща и в символичен медиатор между живия и мъртвия свят (Дванадесета плоча, с. 350–354).

И без да се навлиза в подробностите на епическото действие може да се обобщи, че двойката Гилгамеш – Енкиду очертава архетипа на „пътя на героя“ в неговия най-древен и суров вариант. Парадоксално е, че тази най-ранна версия е същевременно толкова сложна и богата, че предоставя обилен материал за следващи сравнения. И двамата са герои на прехода: в началото Гилгамеш е тираничен цар, откъснат от естествения ред и налагащ отгоре една нехуманна културна мяра, докато Енкиду, създаден от боговете като негов противовес, олицетворява природната свобода и неподправена дива първичност в най-буквалния смисъл. И двамата се преобразяват, взаимно се опитомяват/хуманизират. Енкиду се „очовечава“, а Гилгамеш, без това да е казано изрично в текста, надхвърля „едната трета човешко“. Особена роля за това има дълбокото страдание по двойника приятел („скръбта е

⁸ Джоузеф Кембъл. *Героят с хилядите лица*: https://chitanka.info/text/52625-gerojat-s-hiljadi-litsa/0#ref_3-57

на живите участ“, с. 316), което го изправя пред по-общия въпрос за човешката съдба. Именно този въпрос го изпраща към последното му дирене – „да търси Живота“, да открие безсмъртния Утнапищи, оцелялия избраник на боговете след Потопа, да се домогне до Цветето на живота и да го изгуби, за да осмисли в крайна сметка не тайната на безсмъртието, а неизбежността на смъртта и търсенето на вечните стойности в създаденото, в оставения пример и в писмената, които биха го запазили. Завръщайки се в Урук, Гилгамеш подканя лодкаря да разгледа, всъщност да оцени, основите, стените, градините, храма на Ищар, огромния градски площад, и обръща специално внимание на записа на делата: „Виж ковчежето с плочи, от мед изковано / щракни, човече, ключалката скрита, / повдигни капака, с обковка бронзова, / лазуритната плоча извади, прочети я: / Гилгамеш как премина през всички несгоди...“ (с. 349). Не е ли това удивително – като че ли ние сме повдигнали капака на „онова“ ковчеже.

По темата, която ни занимава, е важно да се отбележи, че епосът за Гилгамеш може да бъде прочетен като архетипен разказ за напрежението и преплитането между дивото (природното, инстинктивното, архаичното) и културното (социалното, подреденото, рационалното). Тези два полюса не се противопоставят взаимно, а се проникват, трансформират и предполагат един друг, за да произведат човешкото в неговата хуманност. В крайна сметка епическият певец не проявява носталгия по природното, нито се увлича от утопичната идея за „завръщане към природата“ – понятието за „дивото“ ще бъде романтизирано много по-късно. В този смисъл един от основните въпроси, поставени в най-древния епос, достигнал до нас, е как дивото може да бъде усвоено по такъв начин, че да бъде сътворена истински хуманна цивилизация. Имплицитният отговор е, че цивилизацията се ражда чрез своите герои – онези, които носят напрежението между природа и култура. Чрез тяхната лична трансформация се полагат основите на споделения човешки свят.

* * *

Следващият пример е емблематичният роман на Просвещението „Животът и приключенията на Робинзон Крузо“ (1719 г.) на Даниъл Дефо⁹. Въпреки огромното историческо разстояние от епоса за Гил-

⁹ Даниъл Дефо. *Животът и приключенията на Робинзон Крузо*. Прев. Огняна Иванова. – София: Изток-Запад, 2013. Всички цитати са по това издание.

гамеш, някои от ключовите му послания достигат чак до епохата на Просвещението – на първо място стремежът към себепознание, себедоказване и себевразумяване. В същото време обаче противопоставянето *диво* – *цивилизовано* се изкривява в посока *варварско*¹⁰ – *цивилизовано*. Така както в епоса за Гилгамеш дивото е потенциален източник за обновяване на културното, като двете заедно се преплитат, в романа на Дефо тази динамика е вече йерархизирана: цивилизацията стои *над* дивото. Дивото, възприемано като несъвместимо с културната норма, се приема като заплаха (дори за самото човешко) и като такова то трябва да бъде асимилирано и превъзпитано. Вместо да се търси синтез или взаимно проникване между културното и природното, границата между тях е строго очертана, настояваща за подчинение и контрол. Дивото вече не е признато като неотделима част от човешкото, а е сведено до „варварското“ – до онова „друго“, което служи като оправдание за цивилизаторската мисия на просвещенския човек.

Колкото и „заклинателно“ да звучи заявеното във въведението на романа „едно вярно описание на действителността“ (с. 7) и независимо от консенсуса сред литературните историци, че „Животът и приключенията на Робинзон Крузо“ проправя пътя към реалистичния роман от XVIII – XIX в., според Цветан Стоянов произведението едновременно изгражда утопична схема, близка до митотворчеството. То създава новия мит на просвещенския разум, който не отрича, а съпътства „разомагьосването на света“ в смисъла, който Макс Вебер приписва на Просвещението. Разгърнатата, концепцията на Цветан Стоянов е следната:

¹⁰ Понятието „варварин“/„варварско“ използвам не в неговата първоначална употреба в Древна Гърция – за онзи, който не владее гръцки език, – а в натрупаните вторични оценъчни значения, които довеждат до опозицията „варвари/диваци“ – „цивилизовани“. Цветан Тодоров ги събира в следната категория: „варварите са тези, които не признават, че другите са човешки същества, а се отнасят с тях като с животни, позволявайки си да ги ядат; смятат ги за неспособни да размишляват, следователно да разговарят и преговарят с тях (предпочитат да се бият); самите те са недостойни да живеят като свободни хора (остават поданици на някой тиран); общуват само със своите кръвни родственици и не познават живота на града, управляван от общи закони (диваци в разпръснато състояние)“. – Цветан Тодоров. *Страхът от варварите*. – София: Изток-Запад, 2009, с. 35. (Вж. повече, включително и за понятието „цивилизация“ в: Цветан Тодоров, *Страхът от варварите*. Главата „Варварство и цивилизация“. – София: Изток-Запад, 2009, с. 31 – 74).

...самото действие е всъщност героично, тъй като става дума за множество покоряване на природата от човека; то дори е „космично“, тъй като на малък необитаем остров Робинзон повтаря създаването на цивилизацията, възпроизвежда нейните основни етапи – събиране и лов, скотовъдство и земеделие, занаятчийство, а когато на острова се появяват други хора, установяват определен социален ред. Патосът на романа е в това, че цивилизацията се оказва плод на упорит, целеустремен, разумен човешки труд, при което човек достига всичко чрез намиране на средства за удовлетворяване на своите лични потребности; християнската религия (във формата на пуританство) само го предпазва от нарушаване на мярата и му помага със своята хуманност¹¹.

Докато в „Епос за Гилгамеш“ двойникът Енкиду играе ролята на нравствен коректив, който предпазва Гилгамеш от „нарушаване на мярата“ и го балансира със своята природна хуманност, при Робинзон тази функция се изпълнява от християнската религия. В пълна изолация героят преживява своето вътрешно „обръщане“ към Бога. Това променя и възприятието му за самотата – преди да открие, че островът не е напълно необитаем, той усеща присъствието на Божественото провидение и грижа. Преображението му не е резултат от външен натиск или нечие напътствие. В текста е подчертано, че на острова попада без „никакви богословски познания“ (с. 88) – някогашните опити на баща му да го наставлява са останали абсолютно напразни. Приемането на Бога изиграва цивилизаторската си роля първо върху самия Робинзон: „... постъпвах като истински скот само според законите на природата, а предписанията на здравия разум следвах рядко или почти никога“ (с. 88). Очевидно е ясното противопоставяне между природа и разум (нещо, което липсва в „Гилгамеш“). Благодарение на това самоосъзнаване, основано единствено на собствения разсъдък (сякаш чуваме Кантовия девиз „Имай смелост да си служиш със собствения си разсъдък!“), на труда и на Библията, Робинзон повторно се съгражда като морален и религиозен субект.

Духовното преображение като идея съществено се разминава с колониалната прагматика на романа. От една страна, в своите размишления Робинзон осъзнава, че Бог е върховният създател на всичко

¹¹ Цветан Стоянов. *Съчинения в два тома*. Т. 2. Отчуждението. – София: Български писател, 1988, с. 392.

видимо и невидимо („И какво представлявах аз заедно с всички други създания: диви и питомни, човеци и зверове? Откъде се бяхме появили?“, с. 91) и на тази основа равнопоставеността на човека с природния свят. Това осъзнаване обаче се сблъсква с неговата прагматична логика, според която природата е преди всичко ресурс, който може да бъде усвоен и експлоатиран, а другите същества – хора или животни – са обекти на човешко управление: „...огледах околността с някакво скрито чувство за доволство (...) при мисълта, че всичко това е мое, че аз съм неоспорим крал и владетел на цялата тази земя и имам правото да я притежавам...“ (с. 98). Цветан Стоянов улавя тази амбивалентност, подчертавайки утилитарния характер на Робинзоновата връзка с предметния свят на острова:

...дърветата го интересуват като строителен материал, живата природа – като източник на храна. [...] Веднъж приказната екзотика на острова, великолепието на природата около него го докарва във възторг, но в този възторг присъства и мисълта, че островът е негова собственост. Природата е красива доколкото е собственост.¹²

На шестата година „царуването“ и „заточението“ стават синоними, а след всичките двадесет и осем години „безлюдният остров“ е вече населен от няколко „поданици“ на самия Крузо (така нарича преди това стадото си от кози и ярета), „в пълно подчинение“: „...аз бях абсолютен господар и законодател; всички ми дължаха живота си и бяха готови в случай на нужда да се пожертват заради мене“ (с. 222). На това задължняване на спасения към спасителя си – до жертвоготовност – е наблегнато още при спасяването на Петкан.

Нека се вгледаме в отношенията между Робинзон и Петкан. За разлика от митологичния Енкиду, който бързо се превръща в равностоен приятел/побратим на Гилгамеш (интересно е, че в шумерския първи вариант на епоса Енкиду е негов слуга), Петкан не може мигновено да заеме подобно място спрямо Робинзон. Единоборство между тях не е възможно – няма основа това да се случи. На Робинзон му е необходим слуга (да си припомним носталгията, с която си спомня за верния си слуга Ксъри), а освен това ролята на „цивилизатора“, която приема, поставя „подложения на цивилизоване“ на по-ниско равнище. Показа-

¹² *Ibid.*, с. 231.

телно е, че първата дума, на която Робинзон го научава, е „господарю“, умишлено премълчавайки личното си име, подчертавайки супериорната си позиция; първото чувство, което му внушава, е послушание. Това чувство за вродена власт е култивирано у героя далеч преди да попадне на острова – в Бразилия той вече е имал „процъфтяваща“ плантация и е осъществил цели две пътувания до гвинейския бряг с цел търговия с роби. Именно във връзка с ново пътуване до Гвинея за доставяне на евтина работна ръка предприема и фаталното плаване, довело го до корабокрушението. Ето защо „дивакът“ Петкан не може да се превърне в приятел по модела на Енкиду и Гилгамеш – пропастта между тях е заложена много преди срещата им.

Подобно на Енкиду, и Петкан преминава през ритуали на „цивилизоване“: храната, която трябва да го отучи от яденето на човешко месо (мляко и хляб), обличането, езика. Така Петкан се превръща едновременно във верен човек (Робинзон има възможността многократно да се увери в неговата преданост, включително при срещата му с „бившите“ му роднини) и във верен инструмент: „Залових се да го науча на всичко необходимо, за да ми бъде от полза...“ (с. 194).

Но най-важната инициация за Петкан е неговото похристиянчване – за Робинзон това е спасението на „душата на един клет дивак“ (с. 203). При преподаването на библейските истини (не всички поддаващи се на рационално обяснение, което го кара дълго време да обмисля дидактиката си), той открива неочаквана полза: „преподаването“ просветлява не само Петкан, но и самия него, което увеличава ползата от „клетия див туземец“: „...имах всички причини да бъда благодарен, че изобщо се появи при мене“ (с. 203). Тази мисъл не само го изцелява от скръбта, но и го прави радостен, дори „ликуващ“, че се е озовал на това място. Така Петкан се превръща в повече от слуга – той става собственото му „произведение“ – плод на цивилизаторския му труд, предоставящ му удоволствието да се изяви като истински учител. А отговорът на неизкушената природа на дивака е повече от удовлетворителен: „...същите прости напътствия [става дума за Божиите заповеди], послужиха за просветлението на дивото същество и направиха от него такъв християнин, че малко биха се сравнили с него...“ (с. 204) – вероятно подобни наблюдения над новопокръстените индианци в Новите земи раждат и фразата „по-католик и от папата“. Колко значимо е цивилизационното посвещение разбираме от отрицателния пример, даден в следващата част на романа „По-нататъшните приключения на Робин-

зон Крузо“ (1719)¹³ с английските моряци, които населили острова. Те превърнали трима пленени диваци в свои слуги, но за разлика от Робинзон не се постарали „да им обяснят принципа, заради който са ги пожалили, а после да ги научат на основаните върху здравия разум принципи в живота; изобщо не им хрумвало да ги запознаят с религията или да опитат да ги цивилизоват и възпитат с прояви на любезност и добронамерени доводи“ (с. 63) и съответно не могли да разчитат на тях, както той на Петкан.

Така Петкан се превръща в своеобразно огледало на Робинзон: чрез него островният владетел изпитва и упражнява уменията, дисциплината и ценностите си, а подчинението му, макар и резултат от йерархия, създава между тях форма на взаимна зависимост – на роб и господар, но и на спасител и спасен, преплетени в общо оцеляване. В крайна сметка слугата Петкан все пак се доближава и до образа на побратим и приятел. Когато младият свещеник поисква да го вземе със себе си за свой преводач при покръстването на 37 диваци („По-нататъшните приключения на Робинзон Крузо“), Робинзон е силно разтревожен от евентуалната раздяла със своя верен спътник, като заявява намерението си не само да не се разделя никога с него, но и дори да осигури старините му. По-късно записва смъртта на Петкан като „неописуема скръб“ по „стария си слуга, другар в мъката и самотата“ (с. 164), когото е обичал и ценял дотолкова, че се е почувствал „най-окаяния нещастник на света“. И все пак дори в мъката му прозира прагматизмът: минава му наум мисълта да се върне на острова и да си вземе „друг дивак“.

Канибализмът на острова в „Робинзон Крузо“ отразява най-драстичното проявление на варварското като радикално „друго“ спрямо европейската цивилизационна норма¹⁴. В него се концентрират всички страхове на просвещенския човек от „дивото“. Робинзон го формулира

¹³ Даниъл Дефо. *По-нататъшните приключения на Робинзон Крузо*. Прев. Огняна Иванова. – София: Изток-Запад, 2021. Цитатите са по това издание.

¹⁴ Орлин Тодоров свързва вероятната първа употреба на думата тъкмо с времето на Великите географски открития и със самия Колумб. Неговите проучвания на етимологията на „канибал“ стигат до латинското *canis* (куче) и историята с Колумб, който, стигайки до Карибските острови, бил информиран, че това е земята на „канибците“ (*Canibeans*, оригиналната дума за *Caribeans*), което той първоначално „чул“ като земята на „кан“, както вярвал, че се зове Индия, към която се запътил. Започнал да нарича населението канибали, „прибавяйки към това страховете и вярванията си, че те били месоядни хора“ (Орлин Тодоров. *Ловци на улове или употребите на канибализма*, В: *Ловци на улове. Лекции по антропология*. – София: НБУ, 2001, с. 8).

с особена последователност: първо стига до заключението, че е попаднал в земите между Бразилия и испанските владения, населени с „най-злите диваци“: „защото те са канибали или людоеди, и без изключение убиват и изяждат всяко човешко същество, попаднало в ръцете им“ (с. 107); после признава, че най-големият му страх е да попадне в ръцете на „диваци, и то такива, каквито основателно смятах за по-страшни от лъвовете и тигрите в Африка“ (с. 120); а когато открива следи от човешки крак, първо си казва, че може да са на самия Сатана в човешки облик, но бързо го обзема още по-голям ужас: „...вероятно следата е на много по-опасно създание, по-точно на някой дивак от сушата отсреща“ (с. 148).

Варварството тук е хиперболизирано до абсурд, за да очертае максимално ясно контраста между Робинзон като носител на европейския разум и морал и варварите като разрушителна сила, която следва да бъде култивирана или елиминирана. Страхът от варварите се генерализира до страх изобщо от човека: въпреки че на героя му липсва единствено човешкото общество, в един момент той се улавя, че по ирония на съдбата трепери да не би да срещне човек: „...бях готов да се скрия вдън земя само при вида на сянката или безмълвното появяване на човек, стъпил на този остров“ (с. 149). Страхът и погнусата от канибалите са безкрайни – епитетите за людоедите са „чудовища“, „твари“, „изчадия“; има и натуралистични описания с цифрови доказателства:

Когато стигнах до брега, кръвта направо замръзна в жилите ми, а сърцето ми замря от ужас при гледката, която видях. Наистина беше ужасно, макар че Петкан изобщо не се развълнува. Навсякъде се въргаляха човешки кости, пясъкът бе почервенял от кръв, тук-там се виждаха недооглозгани кокали, полуизядени, разкъсани и овъглени парчета месо [...] Видях три черепа, пет ръце, кости от три-четири крака и множество други телесни части... (с. 192).

Погнусата не намалява и след като Петкан обяснява кървавия обичай – след битка победителят да изяжда пленниците. Този обичай е представен като върховният антипод на цивилизацията, с която се идентифицира Робинзон.

В този контекст похристиянчването на Петкан придобива още по-голяма символична тежест: то вече не е само духовно „спасение“ на отделен човек, а доказателство, че дори представител на „най-варварската“ култура може да бъде преобразен чрез вяра, дисциплина и

подчинение на християнския европейски модел. Петкан, станал кротък, послушен и ревностен християнин, е живото доказателство за обратимостта на „дивото“ под ръката на цивилизатора. Така романът превръща индивидуалната съдба на туземеца в алегория за целия колониален проект на Просвещението – подмяната на културната идентичност с „по-висша“ ценностна система, представена като универсална и единствено правилна. Същата схема се проиграва във втората част на романа, където ентусиазиран млад свещеник приема мисията да покръсти 37 островитяни – сред тях и английският моряк Уил Аткинс, който, подобно на Робинзон някога, никога не е и помислял за Бог. Моделът „Робинзон-Петкан“ се повтаря отново. Аткинс не само приема християнството, но и решава да узакони връзката си с туземната си жена чрез християнски брак, като преди това я убеждава да се покръсти – интуитивно използвайки нейните езически представи и пренасочвайки ги към християнската символика. Нещо повече, Дефо вплита в този сюжет и идеята за „умерените възгледи“ на мисионера свещеник, за когото строгостта на вероизповеданието отстъпва пред мисията за духовно „спасяване“ – всяка форма на християнство (тук става дума за протестантството и католицизма), казва той, е по-добра от което и да е езичество. Така романът, макар и изграден върху протестантски ценности, признава колониалната полезност на междуконфесионалната толерантност, стига тя да служи за разширяване на кръга на „цивилизованите“.

Още в първата част се появяват елементи на религиозен плурализъм, носещ отпечатъка на просветителските идеи. Робинзон отбелязва като „забележително“, че тримата негови „поданици“ на острова изповядват различни религии: Петкан е протестант, баща му е „езичник и людоед“ (в следващата част е наречен „добряга“) и испанецът – католик. Причината е подчертана: „...в моята държава аз обаче позволявах свобода на вероизповеданието“ (с. 222). Нещо повече, той започва да гледа на канибализма не само през призмата на абсолютната европейска морална призма, но и през логиката на културните различия. Мислите му за „онеправданите от Провидението“ туземци намекуват за вътрешната му еволюция спрямо „другия“:

...изглежда бяха онеправдани от Провидението [...] и като последствие бяха оставени, и то сигурно векове наред, да вършат потреващи неща и да упражняват такива отблъскващи обичаи... Сега обаче [...] мнението ми за тези действия също претърпя промяна и аз

започнах по-хладнокръвно и спокойно да обмислям с какво се каня да се нагърбя, каква власт или притежание имам, та се превръщам в съдник и палач на тези хора, които аз смятах за престъпници, а небето не беше сметнало за нужно да накаже векове наред [...]. Сигурно е, че тези хора нямат чувството, че вършат престъпление, те не изпитват угризения на съвестта, това не е против убежденията им... За тях убиването на военнопленник е не по-голямо престъпление, отколкото е за нас убиването на някой вол; те ядат човешка плът, както ние говеждо месо (с. 161)¹⁵.

Тези разсъждения напомнят прословутото есе „За канибалите“ на Монтен, където също се подлага на критика етноцентричното мерило за „цивилизованост“, особено в следния пасаж:

И така аз намирам, че у тия народи няма нищо варварско и диво според това, което ми разказаха за тях, ако не се смята за варварско непри-

¹⁵ Като визуален образ на европейското колониално отношение към канибализма мисълта ми се връща към една картина на холандеца Алберт Екхаут (1610–1665), един от първите художници на Новия свят. Той прекарва няколко години в Бразилия – същата Бразилия, където Пост (1612–1680) създава серия от платна, които за европейския поглед пресъздават местните обитатели, флора и фауна. Сред тях са осем портрета на представители на бразилски племена, съчетаващи етнографска информативност с бароковия портретен канон. Особено знаково е платното „Жената Тапуян“ (1641 г.). В спокойно уравновесена композиция жена държи човешка ръка, а от кошницата ѝ стърчи човешки крак – пряк визуален цитат на утвърдения европейския стереотип за канибализма на индианците от Новия свят. Тази представа е вече популяризирана в работите на гравьора Теодор де Бри, който в края на XVI в. създава измислени гротескни сцени по разкази на пътешественици за „дивите обичаи“ на туземците. Но при Екхаут сцената на канибализъм изглежда силно естетизирана – жената не е уловена в акта на действието, а позира спокойно, като модел в ателие. Лицето, с изразени западноевропейски черти, дори напомнящи мъжки портрет, подсилва парадокса между темата и изпълнението. Би било изключително, ако това лице може да се чете като саморефлексия на художника. Така образът на „жената-канибал“ може да се възприеме като културен хибрид – като едновременно олицетворяваща „другостта“ и „дивостта“ според европейските възприятия, но и като носеща внушение за културна принадлежност: „това е моята култура“. Естетическата обработка на сцената, съчетана с познатата естетика на бароковия портрет, създава своеобразна „Ева на Новия свят“, вероятно застанала под дървото розова касия (*Cassia grandis*) – едновременно символ на първичност, но и на европейската проекция върху „другостта“. В този смисъл творбата на Екхаут надхвърля чистата етнография и се превръща в алегория на срещата между култури, където границите между „ние“ и „другите“ се оказват размити.

вичното за нас, защото всъщност ние нямаме, изглежда, друго мерило за истинното и разумното освен примера и образа на мненията и нравите в страната, където живеем. В нея винаги е и най-съвършената религия, и най-съвършения строй, и най-съвършеният образец на всички неща. Тия народи са диви, колкото са диви и плодовете, които природата от само себе си, по естествен начин създава...“¹⁶

Единствено липсва радикализмът на Монтен – по-точно твърдението му, че европейската цивилизация превъзхожда „по всички видове варварство“ народите, които самата тя нарича „варварски“. За героя на Дефо обаче преминаването от пълен културен етноцентризъм към частично осъзнаване на културния релативизъм е вече достатъчно радикална стъпка. Това не разбива колониалната му логика, въпреки че внася нюанса на признаване, че всяко общество има собствен морален кодекс. Разсъжденията на героя (респ. на Дефо) се развиват в посока „селективна критика“ на европейския колониализъм: варварството и жестокостта са приписани изцяло на испанците, което съответно „очиства“ и морално оправдава английския колониален проект (анти-испанска реторика, типична за английската литература от епохата): „... сякаш Кралство Испания е било нарочно отредено да създаде човешка раса, на която липсва милосърдие или обикновеното чувство на жал, приемани за белег на великодушие сред мислещите хора“ (с. 162). Ето защо Робинзон избира ролята на цивилизования завоевател (или на т. нар. просветен владетел), отказващ да наказва канибалите извън моменти на самозащита. Границата между етническа търпимост и правото на самосъхранение е в духа на етиката на Просвещението (Джон Лок). В този модел Петкан се явява „невинния дивак“ (Русо) – благороден, макар и нецивилизован, а Крузо – неговият разумен и „хуманен“ наставник: „...едва ли някой човек е имал по-верен, по-предан и по-искрен слуга от Петкан – спокоен, ведър и безхитроsten, съвършено покорен и изпълнителен, той ме обичаше с любовта, която изпитва детето към баща си. Осмелявам се дори да кажа, че ако се наложеше, той би пожертвал живота си, за да ме спаси – с. 193).

Даниел Дефо изгражда утопичния образ на „просветено“ колониално владичество – една от най-характерните либерални утопии на XVIII век, в която властта се легитимира чрез грижата, а колониалното

¹⁶ Мишел дьо Монтен. За канибалите. В: *Опити*. Кн. 1. – София: Наука и изкуство, 1975, с. 297.

господство – чрез реториката на нравственото наставничество. Тази форма на либерален ориентализъм (по Едуард Саид) поддържа илюзията за „цивилизаторската мисия“ на Европа, представяйки я като морално оправдана и дори необходима. В романа цивилизаторска мисия е основополагащ идейно-ценностен пласт и няма нищо общо със съдбата на реалния прототип на Робинзон, шотландеца Александър Селкирк, който в изолацията си на необитаем остров напълно подивява. При Робинзон процесът е обърнат: човекът не само оцелява, но и налага върху „дивото“ ред, труд и собственост.

Съвсем в края на това сравнение би било уместно поне мимоходом да се спомене една по-различна художествена интерпретация на двойката Робинзон – Петкан два века след тази на Дефо – романът „Петкан или Чистилището на Пасифика“ (1967) и авторската му адаптация „Петкан, или дивият живот“ (1971) на Мишел Турние. Лекото „изместване“ на мястото и времето на събитията не е най-важното. Съществени са новите акценти и цялостната трактовка на сюжета. Във версията на Турние се акцентира върху отношенията диво – първична диващина – европейска цивилизация (без включване на варварщина), като везните в повествованието очевидно се наклонят към дивото. Ключът към авторските послания този път е Петкан, изведен като централна фигура и в двете заглавия.

Най-напред се проиграва класическата схема на „цивилизоване на дивака“, но без мотива за людоедство: кървавите ритуали с човешки жертвоприношения са свързани по-скоро с общежитийната организация на туземците, като се намеква и за отхвърляне на „различните“ от общността. Не се придава толкова решаваща роля на покръстването.

Цивилизационната си програма Робинзон прилага първо върху самия себе си, за да се спаси от вече проявяващите се уклони към истинско подивяване (може би калкирано от историята на прототипа на Робинзон). Разказвачът споменава за деградации като риене по цял ден в тинята заедно с дивите прасета, придвижване на четири крака, сплъстявания от мръсотия по кожата и най-сетне признаци на лудост и халюцинации. Срещу това Робинзон издига т. нар. „Законник на остров Сперанца“ (името звучи като контрапункт на надписа на входа на Ада в Дантевата „Божествена комедия“, както и „Чистилището“ в заглавието на романа е прозрачна препратка към същото произведение). По същество този „Законник“ напълно прекроява действителността за своя „законодател“ и я подчинява на неговите представи за разум, ред и

дисциплина. Някои от правилата звучат абсурдно (например изискването жителите на острова да мислят на висок глас), но ритуалното им прилагане в един строго организиран трудов режим се оказва сърцевината на неговата цивилизаторската стратегия.

Същата „рецепта“ Робинзон експериментира и върху Петкан. На пръв поглед наложената рутината върши своята „цивилизаторска“ функция според стандартите на Робинзон, но не успява коренно да промени Петкан, нито пък носи истинско щастие (да си спомним, че това също е просветителска категория). Известно време двамата играят играта на Робинзон: той да „се прави“ на губернатор и генерал, а Петкан – „че работи яко за цивилизоването на острова“, но природната му скроеност явно му пречи да бъде „образцовият“ слуга.

След взривяването на барута и големия пожар, който символично унищожава цивилизационните построения, но още по-важно – освобождава и двамата от „образцовата“ игра, – разказвачът прибегва към наративна инверсия. Дватама си разменят ролите и този път Петкан започва да влияе на Робинзон, разкривайки му постепенно прелестите на дивото. Учителят става ученик, който се учи как трябва да се живее на безлюден остров в Тихия океан. Показателни са новите игри, инициирани този път от Петкан, на обърнатите роли – слугата „играе“ господаря, а господарят – слугата. Така изчезват и господарят, и слугата в едно зародило се естествено приятелство. Изчезва и проблемът за оцеляване. Настъпва времето за опознаване и истинско витално сливане с природата; за вътрешно изразяване, което много повече се удава на Петкан. Той е олицетворението на свободата, играта, тялото, природата; той се превръща в истински *Homo ludens* – поет и музикант в натурата по натура, изобщо артист, премерващ силите си с дивите кози, хранещ от устата си пострадали животни, включително такива, които в стандартите на „развитите“ общества се категоризират като отвратителни...).

Накрая обаче Робинзон е този, който решава да остане на острова, отхвърляйки цивилизацията, която познава, въпреки че преди срещата с Петкан се е опитвал да я въдвори. Петкан пък отлита с „Бялата птица“, следвайки порива си към непознатото, без да се досеща, че то ще му разкрие и своята жестока страна.

Така Турние изгражда своята алегория за отношението европейска цивилизация – природа, която носи отчетливи постколониални идеи за деколонизиране на погледа, както Дефо съобразно своите идеи

превръща острова от място на изпитание в сцена на цивилизационна утопия, в която „другото“ съществува единствено доколкото е част от човешката норма – отново и отново вечният диалог между цивилизация и дива природа, започнал още с Гилгамеш и Енкиду.

БИБЛИОГРАФИЯ

Дефо, Д. *Животът и приключенията на Робинзон Крузо*. Прев. Огняна Иванова [Defo, D. Zhivotyt I priklyucheniya na Robinzon Kruzo. Transl. Ogniana Ivanova]. – София: Изток-Запад, 2013.

Дефо, Д. *По-нататъшните приключения на Робинзон Крузо*. Прев. Огняна Иванова. [Po-natatyshnite priklyucheniya na Robinzon Kruzo Transl. Ogniana Ivanova]. – София: Изток-Запад, 2021.

За всичко виделия. Епос за Гилгамеш. – В: *На небето и земята. Шумерска и академска поезия*. Съст. и прев. Георги Крумов. [Za vsichko videliya. Epos za Gilgamesh. – In: Na nebeto I zemyata. Shumerska I akadska poeziya. Compiler and Translator Georgi Krumov]. – София: Народна култура, 1986.

Кембъл, Дж. *Героят с хилядите лица* [Kembyl, Dzh. Geroyat s hilyadite litsa]: https://chitanka.info/text/52625-gerojat-s-hiljadi-litsa/0#ref_3-57

Комороци, Г. Обяснения към някои творби. В: *На небето и земята. Шумерска и академска поезия*. Съст. и прев. Георги Крумов. [Komorotsi, G. Obyasneniya kum nyakoi tvorbi. – In: Na nebeto I zemyata. Shumerska I akadska poeziya. Compiler and Translator Georgi Krumov]. – София: Народна култура, 1986.

Монтен, М. За канибалите. – В: *Опити*. Кн. 1. [Monten, M. Za kanibalite. In: Opiti. Vol. 1]. – София: Наука и изкуство, 1975.

Стоянов, Цв. *Съчинения в два тома*. Т. 2. Отчуждението. [Stoyanow, Tsv. Sychineniya v dva toma. Vol. 2. Otchuzhdenieto]. – София: Български писател, 1988.

Тодоров, Ц. *Духът на Просвещението* [Ts. Todorov. Duhat na Prosveshtenieto]. – София: УИ Св. Кл. Охридски, 2009.

Тодоров, Ц. *Страхът от варварите* [Ts. Todorov. Strahat ot varvarite]. – София: Изток-Запад, 2009.

Турние, М. *Петкан или Чистилището на Пасифика*. Прев. от фр. Мария Георгиева. [Turnie, M. Petkan ili Chistilishteto na Pasifika. Prev. ot fr. Mariya Georgieva]. – Варна: Георги Бакалов, 1985.

Турние, М. *Петкан, или дивият живот* [Turnie, M. Petkan, ili diviyat zhivot]. – София: Отечество, 1987.

Търнър, В. *Ритуалният процес*. [Turnyr, V. Ritualniyat protses]. – София: Лик, 1999.



Алберт Екхаут, „Жена тапуян“ (1641 г.)

Svetlana Stoycheva, Prof. DSc
NATFA “Krastyo Sarafov”
ORCID ID: 0000-0002-9973-9168

„ЗОВЪТ НА ДИВОТО“ В ДРАМАТИЧЕСКИТЕ ВИДЕНИЯ НА БОЯН ДАНОВСКИ „СИНЯТА ЛЯСТОВИЦА“ И „САМОДИВА“. ЛУДОСТ И ТРАНСГРЕСИИ

Мариета Иванова-Гиргинова

Институт за литература – Българска академия на науките

“THE CALL OF THE WILD” IN BOYAN DANOVSKI’S DRAMATIC VISIONS “THE BLUE SWALLOW” AND “SAMODIVA”. MADNESS AND TRANSGRESSIONS

Marieta Ivanova-Girginova

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Резюме. Статията разглежда темата за трансгресивното и лудостта в две драматически видения на Боян Дановски „Синята лястовица“ (писана на италиански в съавторство с Джулио Канстантини, 1922)¹ и „Самодива“ (1926)². И двата текста са част от модернистичните експерименти в полето на българската драма. Виденията са разчетени като психоаналитичен сеанс, като надникване в подсъзнанието и определяване на неговата символика. Основен обект във виденията е душата. Трансгресията се мисли като порив/опит на душата да проникне в абсолюта, към познание на трансцендентното. Любовта като Ерос и Танатос е пътят за постигане на отвъдното. Разглеждат се трансгресивните ситуации в драматическия сюжет, водещи до лудост, до престъпване на общоприети закони и нравствени норми, които изваждат човека от социално защитеното пространство и го предават на тъмните сили, на дивото и горското.

Ключови думи: видения, фолклор, демонология, мистика, Ерос, Танатос

¹ Danovski, B., Dj. Costantini. La rondine azzurra: visione drammatica, Edizioni dello „Zibaldone“, 1922 и на български – вж. Дановски, Б. Синята лястовица. Драматическо видение в три картини и едно интермецо, *Хиперион*, 1, 1922, кн. 8, 449 – 461.

² Дановски, Боян. Самодива. Драматическо видение в пет картини. – *Хиперион*, 1 – 2, 1927, с. 3 – 15.

Abstract. The article examines the theme of transgression and madness in two dramatic visions by Boyan Danovski: "The Blue Swallow" (written in Italian in co-authorship with Giulio Constantini, 1922) and "Samodiva" ("A wood nymph", 1926). Both texts are part of the modernist experiments in the field of Bulgarian drama. The visions are interpreted as a psychoanalytic session, as a peek into the subconscious and the objectification of its symbols. The main object in the visions is soul. Transgression is thought of as an urge/attempt of the soul to penetrate the absolute as well as a knowledge of the transcendent. Love, like Eros and Thanatos, is the path to achieving the afterlife. The transgressive situations in the dramatic plot are examined, leading to madness, to the transgression of generally accepted laws and moral norms, which take a person out of the socially protected space and deliver him to the dark forces, to the wild and to the forest.

Keywords: Visions, Folklore, Demonology, Mysticism, Eros, Thanatos

„Синята лястовица“, драматическо видение в три картини и едно интермецо, слага началото на серия от по-необичайни драматически текстове, които авторът Боян Дановски³ изпраща от Рим за сп. Хиперион през 1922 г. В продължение на шест години списанието ще публикува осем негови видения, като последното е „Самодива“, драматическо видение в четири картини⁴. Всичките осем текста са интересно явление за българската драма и театър и ясно очертават полето на експериментите в него с интереса към поетиката на символизма и прехода към авангардите⁵.

През 1929 г. Дановски събира драматическите си видения в книга⁶, но не включва две от тях: първото – „Синята лястовица“, и послед-

³ В статията се спирам на драматическите видения на Боян Дановски, публикувани на страницата на сп. Хиперион през 20-те години на XX век. В българската култура авторът е познат най-вече като главен режисьор на Народната опера, на Народния театър, на Държавния сатиричен театър. През петдесетте години на XX век проф. Дановски е ректор на НАТФИЗ и режисьор на първия български цветен филм, известен е с изключителната си театрална култура и начетеност като режисьор и педагог. Но малцина днес са запознати с ранните драматургически текстове на твореца, които създава в периода между 20-те и 30-те години на XX век, като отражение на увлечението му по модернизмите и авангардния театър.

⁴ Дановски, Б. „Самодива. Драматическо видение в пет картини“. – *Хиперион*, кн. 1 – 2, 1927, кн. 1 – 2, с. 3 – 15.

⁵ Драматическите видения на Боян Дановски като търсен експеримент в полето на българската драматургия разглеждам в статията: Иванова-Гиргинова, М. Играта на модернизмите в драматическите видения на Боян Дановски. – В: Българският литературен модернизъм (7.10.2014): https://www.bgmodernism.com/Nauchni-statii/m_girginova

⁶ Дановски, Б. *Драматически видения*. София, 1929.

ното – „Самодива“. И те остават и до ден днешен почти непознати на българската читателска аудитория и дори тесният кръг от специалисти някак си ги подминават в изследванията си. Интересен е и въпросът защо писателят се отказва от тях и не ги включва в единствената си книга „Драматически видения“ от 1929 г, която затваря кръга на неговите ранни интереси в областта на „измите“. Анализът на пиесите показва по-различната им стилистика в сравнение с останалите шест текста, но отговор на тези въпроси давам в друго свое изследване, в което проследявам ролята и мястото на драматическите видения на Дановски на картата на модерната българска драма през 20-те и 30-те години⁷. Най-напред искам да отбележа, че Дановски избира един необичан за драматургията жанр – видението, характерно за мистикорегиозната и окултна литература. Жанрът има своята многовековна история от библейските текстове до различните му прояви в западноевропейската литература на Средновековието, барока, романтизма, модернизма⁸. След апокрифите и фолклорните балади „виденията“ изпълват и следосвобожденската ни литература, като се появяват най-активно след 1900 г. (цикъл „Среднощни видения“ на Яворов, Николай Райнов „Видения из древна България“, Людмил Стоянов „Видения на кръстопът“, Иван Грозев „Видения и съзерцания“, Георги Райчев „Съновидения“, и т. н.) Новото и различното във виденията на Дановски е, че са „драматически“, авторът прави рискованата крачка от лириката и лиризираната проза към драматургията. Първият текст „Синята ляс-товица“ има характера на художествен манифест на новата драма на модернизма и онагледява естетическите постулати на автора, разгърнати в статията му есе „Новата драма“⁹. Съавторството му с италианския творец Джулиано Канстантини предполага и споделяне на общи

⁷ Иванова-Гиргинова, М. Драматическите видения на Боян Дановски в контекста на българския литературен авангард. – В: Дановски, Б. Драматически видения. Манифести. Есеистика. Критика. София, 2023 (под печат).

⁸ Зрялото средновековие, Барокът, Романтизмът са периоди, в които виденията със своята екстатичност и шокова образност стават тематична доминанта в литературата. Те са любим жанр на романтиците (Е. Т. А. Хофман, Е. А. По), от техните емоционални ресурси черпят и „бащите“ на модернизма, свои видения създават Верлен, Маларме, Йенс П. Якобсен, Хуго фон Хофманстал, Емил Верхарн (впрочем това са най-превежданите автори в списание „Везни“).

⁹ Дановски, Б. Новата драма. – *Хиперион*, 1926, № 3, с. 139 – 142. Всички цитати от статията са по това издание.

естетически идеи и разбирания за видението като разработен жанр в италианската литература с многовековна история. За наблюдателния читател е удивително сходството между тезите, развити в програмната статия на Дановски и новите конструктивни решения и художествени послания в художествените му текстове. Виденията илюстрират тезите на автора за синтетичния принцип в новото изкуство, което се гради върху „марионетния театър, футуристичния синтез и гротеската“¹⁰. Авторът е „срещу психологията и психологизма, кухите социални и етични теории, срещу реалистичното изобразяване на дребните социални конфликти, срещу добре очертаните характери“. Тези идеи са силно повлияни от Гео-Милевата концепция за модерната душа като основен концепт в изкуството на модернизма. Виденията на Дановски са едни от първите модернистични текстове в родната драма, създадени в стила на експресионизма и сюрреализма. Те се вписват в една традиция в българската литература, която тръгва от апокрифите, фолклорните балади, легенди и видения и тяхната интерпретация в модерната литература. Смесовият център на видението е постигане на абсолютната душа. Душата въобще е ключово понятие в тезите на модернистите.

Видението в тези текстове функционира на различни нива в структурирането на пиесите: то е жанров маркер, но и тематичен фокус, и концептуално ядро на художествените послания.

„Синята лястовица“ излиза най-напред на италиански език в съавторство с Джулиано Константини (1922). Заглавието извиква Метерлинковата „Синята птица“ и насочва вниманието към символистичната поетика на белгийския драматург, асоциацията е търсена, провокативна, с препратка към идеята за неведомата и неумолима съдба, за фатума, който тегне над човека, с предусещанията на душата за нещастия и гибел. Заглавието препраща и към оперетата „Лястовицата“ на Джакомо Пучини, с либрето на Джузепе Адами, музикално произведение на границата на операта и оперетата, чиято премиера е през 1917 г.¹¹ Темата на операта е любовта, лъжата, идентичността и границите на морала. Последното видение – „Самодива“, също хвърля

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Операта на Джакомо Пучини „Лястовицата“ *La Rondine* е добре известна като оперета-комедия с либрето на Джузепе Адами, създадена между 1914 и 1916, в която образът на лястовицата става символ на невъзможната любов, на самотата, самопознанието и тъгата.

интертекстуален мост към изобилието от „самодивски“ текстове в литературата ни, но демонстрира и различието си спрямо постигнатото от традицията. Всеизвестно е, че културните асоциации и цитирания са едни от най-използваните похвати на модерността. Но в началото на 20-те години българската драматургия, която няма опит и традиции в създаването на модернистични текстове, разчита виденията на Дановски през призмата на символизма и екзотиката, без да забележи в тях своеобразните експерименти в поетиката им, характерни за авангардите. Модернизмът и авангардите в славянските литература се развиват по образци, свързани със западната драматургия. Като студент по музика и архитектура в Рим, авторът е потопен в италианската култура, използва традициите на италианската смехова култура като комедия дел'арте и театъра на Пирандело и ги съчетава с интереса си към символизма и идеалните същности – духа, душата. Видението поставя един важен въпрос, който идва с изследванията на Фройд и Юнг за съзнаването и несъзнаването, за видимото и скритото в психичния живот на личността. Показателно е, че в „Синята лястовица“ героите са Лудият и Психиатърът, като емблематични персонажи, свързани с психични явления и процеси, които търсят своето обяснение. Познанието, Душата, Любовта и Смъртта се обединяват по особен начин на финала на пиесата. Психиатърът, който в някаква степен играе ролята и на резоньор, насочва в края на сюжета към неопределеността на жанра на творбата – фарс, или драма, няма никакво значение, истинските действащи лица са любовта, душата и лудостта. На сцената се разиграва вътрешният живот на личността, представен в серия от символи – знаци на психични състояния, емоции, травми. Във виденията проблемът за видимото като измама и същностното като неизказано и неразпознаваемо е в основата на естетическите визии на автора и зададената от него мистична оптика в търсенето на абсолюта.

В манифестната му статия „Новата драма“ той развива тезата, че новите драматурзи трябва да носят синтетичната способност на децата и диваците, за която говори Бергсон, за да „надникнат в истинската, невидима и подсъзнателна действителност“. Всъщност театралното разиграване на света на подсъзнателното, символизацията и маските се превръщат в поле за експерименти от автора. В центъра на „Синята лястовица“ са виденията и халюцинациите на Лудия. Странностите на поведението му резонират и в поведението на останалите персонажи – пазача, неговата дъщеря, двете моми, психиатъра, госпожата,

художникът. Връзките между отделните персонажи са скрити, загатнати, събитията – алогични. „Новата драма“ имплицитно внушава, че драматурзите трябва да представят „невидимите връзки на живота с безкрая, скритите досега нишки, които свързват Душата с другите души, със звездите, със символите“.

Видението е структурирано в три картини и едно интермецо. Модернистичната структура е налице. Сюжетът най-общо се гради върху опозициите: сън-реалност-спомен, клиника-въображение, видимо-невидимо, света на сетивата и света на загадките и интуицията. Героите нямат лични имена, те са типове, социални роли, професии, психологически състояния. Те са носители на определени гледни точки, които се разколебават в отделните сцени. Герой с името Лудия вече насочва към появата на нелогични постъпки и действия, към клиниката на едно психично състояние. В центъра на действието е срещата на Лудия с различни персонажи и отношението им към него, което създава множественост на гледните точки в тълкуване на лудостта. Срещата с Лудия отключва засилено самонаблюдение и рефлексивност. Драматическото видение е наситено с явни или имплицитни цитати и културни референции към литературата на символизма, диаволизма, към регистъра на психоанализата, картините на Мунк, към пиесите на Метерлинк и Ибсен, операта на Пучини и т. н. Сюжетът започва с появата на героя в имението на Госпожата и Пазачът на парка го залавя в момент, когато стреля по дивите патици в езерото на парка. Препратката към Ибсен не може да убегне на по-наблюдателния читател. Лудият се представя за ловец, който трябва да намери и убие синя лястовица, символ на неговата изгубена душа. Действието протича в градината край езерото, в къщичката на пазача и в дома на госпожата, където героите обсъждат различни казуси, свързани с поведението на Лудия, който се държи като човек, който халюцинира, сънува, обитава други светове. Авторът загатва за клиниката на лудостта – състоянието на персонажа е лабилно, настроението е променливо, говори несвързано, трепери; неспокоен, напрегнат, вие и болното му въображение рисува различни картини. Сюжетът проблематизира границите нормално-ненормално. Интересни и знакови са виденията на героя, които са част от демонологични образи на подсъзнателно ниво, опредметили страхове и неврози, символ на дивото, животинското, на безконтролни стихии в поведение на Аза. Трансгресията, преминаването на границата, изгубената идентичност е обект на изследване в пиесата.

Първата картина на пиесата изцяло асоциира с колорита и персонажа от прочутата картина на Едвард Мунк „Викът“, характерна с наситеното в кървави отблясъци небе и виещия човек, хванал главата си в ръце. Такава картина на пароксизъм и тревога се появява и във видението. За такъв залез говори и лудият персонаж на Дановски, който трябва да убие синята лястовица преди *„залезът да изгори гората, преди да бъде обгърната от огъня, който мирише на смола. Виждал ли си някога боровите в пламъци? Чувал ли си пръщането на сухите клонове? Огъня ги хапе, чупи, унищожава.“*¹² Потресаваща комбинация от цветове и настроения, характерни за Мунк, откриваме и в пиесата, която отваря вратите за експресионизма в българската драма. Героите са социални роли, професии, психични състояния. Лудият е свързващото звено между тях. Пазачът на парка – трезвото и рационално познание, дъщерята на пазача – романтично и мистично настроена натура, Госпожата – прагматичното мислене, художникът – артистичност и интуиция. Особено интересна е ролята на Госпожата, собственичка на имението, буржоазка, чиято шапка с балсамирана синя птица се превръща в повод за агония на Лудия, който разпознава в птицата своята изгубена душа. В някаква степен тя е вездесъщият разказвач, реализираща връзката видимо – невидимо. Разговорите на Лудия с героите са интересни, провокативни и изследват границата сън – ралност, лудост – нормалност, съзнавано – несъзнавано, рации – интуиция – като пресечна точка на различни състояния, свързани със страхове, обесии, предусещания. Психиатърът гледа на Лудия като на клиничен случай и е готов да инсценира театрално представление по определена методика, нещо като психотерапевтичен сеанс, за да разбере причините, породили лудостта на героя, довели го до състоянието да оприличава душата си на синя лястовица, отлетяла от него. От друга страна, Лудият за него е човек, който обитава светове, недостъпни за нормалните. И интересът е насочен именно към проникване в тайната на тези светове и в научно обяснение на случващото в подсъзнанието на героя. Психиатърът в някаква степен е и кукловодът на един театър на абсурда, който не успява да се осъществи. Героите се вглеждат дълбоко в себе си, за да разберат неговия свят, а всъщност рефлектират своя и откриват странни неща в самите себе си:

¹² Вж. Дановски, *Синята лястовица*.

„Психиатъра. Не. Но той съвсем не е болен. Той е само много, много далече от нас. Живее в един свят, който не познаваме и не можем да видим.“

Драматическото видение тематизира душата като основен концепт на модернизма, като реалност, символ, метафизично понятие. В нея отекват тезите на Гео Милев от ключовата му статия „Модерната душа“. Душата е „метафизично“ понятие, без което не може да се обясни модерното изкуство, „тази метафизична душа е извор на една нова творческа сила в изкуството, нова творческа сила, която го поставя под законите на една всецяло нова естетика, с нейните нови метафизични елементи и понятия, и тъкмо затова – всецяло различни и противоположни на тези в старата естетика“¹³. Идеите на Гео Милев сякаш са отправна точка за разсъжденията на героите във видението на Дановски. В „Синята лястовица“ душата е ключово понятие, положено в различни контексти. Тя може да е птица, да е синя, копринена, може да блуждае нощем между звездите и да търси своя другарка; може да е мъртва или жива, да е балсамирана, да бъде отнета и набучена като аксесоар на нечия шапка, да бъде изгаряна. Видението разиграва и една своеобразна алхимия на душата, разгърната като музикална полифония. Всеки от персонажите развива своята вариация на основната тема: какво представлява душата. В драматическите видения на Дановски видимото присъствие на музиката е на различни нива на структурирането на текста. Особено показателно е уточнението в Интермецето между втора и трета картина на „Синята лястовица“, в което се разглежда мотивът за интуициите, за предаването на мисли и внушения, за мистичното открехване единство на душите на влюбените чрез трансформациите на едно изкуство в друго: музика – поезия – живопис. В духа на салонната пиеса са събрани в къщата на Госпожата Психиатъра, Писателя, Художника, две девойки, едната от които свири на пиано „Силуети № 3“ на Макс Регер (непопулярен у нас немски композитор и теоретик, радетел на идеята за абсолютна музика). Атоналната музика на произведението и нервността в изпълнението се предават на героите като болезнени тръпки, напрежение и безпокойство. На фона на тази „странна“ музика се води разговорът между двете девойки, Художника, Писателя и Психиатъра за човешката душа, изкуството и любовта. За

¹³ Милев, Гео. Модерната поезия. В: Милев, Г. *Събрани съчинения*. Т. 5. Писма и документи, с. 77 – 78.

Психиатъра душата е обект на научен анализ, но в същото време той говори твърде поетично и загадъчно за случващото се в нея – *„пред тъмните неща аз затварям очите си: защото са пълни с ослепителна светлина“*. За Писателя *„душата не е нито тъмна, нито светла, нито странна. Съществува една голяма душа, една единствена душа, разделена на толкова милини частици, колкото са хората, животните и... жените върху земята“*. Финалът на тази реплика отново придава закачливо ироничен оттенък на размислите му. За Първата мома въпросът е същностен – *„къде е душата – вътре или вън от нас?“* и *„кой люби, тялото или душата?“* Художникът се пита: *„дали умира тялото или душата, когато се умира“*. За писателя душата е енигма, вдъхновение и *„може би тя блуждае нощем между звездите и търси своята другарка“*. За собственичката на имението Госпожата – душата е нещо материално и *„може да бъде балсамирана“*. Ученикът на Гео Милев, Дановски, работи с неговите тези за модерната душа – *„само тя една – събира в своето Настояще цялото Минало и цялото Бъдеще: Настоящото като символ на Минало и Бъдеще“*.

Размислите на персонажите всъщност предават голяма част от търсенията на модернистите, които намират трансцендентални и символични проекции на всичко видимо. Интермецото много напомня за пиесата на Метерлинк *„Там вътре“*, където героите разговарят, а отвън през прозореца идва вестта за смъртта.¹⁴

Лудият развива интересната теория за цветовете и звуците. Въпреки своята образност и колорит видението е по-скоро *„музикално изживяване“*. Във виденията на Дановски колоритът е пестелив, цветовете са ярки и плътни, рисункът е изчистен, почти плакатен. А музикалността се търси чрез редуването, наслагването, необичайността на цветовете: *„черни води, зелени води“*, *„дяволите имат червени носове, жълти носове“*, *„въздухът е изплетен от оранжеви нишки“*, *„залезът е виолетов“*. В болното съзнание на Лудия асоциациите са знакови. През същата 1922 г. и в сп. „Везни“ и в сп. „Хиперион“ е публикувано стихотворението на Рембо *„Гласните“*. За *„детето гений“* звуковете са цветове. Дановски прави обратното: Лудият развива една своеобразна теория, в която цветовете са звукове. *„Оранжевият цвят има топъл, но сладък звук, също и виолетовият има лек звук, като лятна мелодия, а синият кара нервите да треперят. Но не като червения. Червеният*

¹⁴ Вж. Метерлинк, М. Слепите. Там вътре. Смъртта. Издание и печат Бр. Г. Дюлгерови. Кюстендил, 1909, 84 с.

затваря главата в един кръг. И нотите удрят, блъскат мозъка... уви! Къде избяга моята синя душа?“ Експресионистичната синестезия е особено провокативна. Изгубената самоличност отваря вход към други усещания и картини, към света на трансцендентното.

В тези сцени силен е ироничният подтекст на репликите, който и разрушава мистичната атмосфера, и начертава нови линии за размисъл пред дискутиращите. Получава се интересен синтез между темите, репликите и музикалните фрази. Парадоксите изобилстват, словесните игри и културни асоциации въвлечат зрителя в една игра от културни кодове и референции. Втората мома влиза в ролята на морска сирена, а художникът шеговито се съпротивлява на нейната пагубна сила с латинската фраза „*Vade retro Satana*“, която е част от молитва и се използва за защита срещу злото и изкушенията. Репликите са натоварени с културен подтекст. Дъщерята на Пазача разказва на Лудия странна приказка „за момата, която удуши с косите си човека, когото любеше“ и прекъсва разказа на най-интересното място по образа на приказките на Шехерезада. В пиесата откриваме събитието-рамка, в която текат преживяванията – разкази за много други истории. Приказката за Белоцветка би трябвало да има психотерапевтична роля и да помогне на двамата герои в изясняване на процеси, които протичат дълбоко в несъзнаваното, в тяхното разбиране и овладяване. В пиесата функционира езикът на притчата със своята иносказателност и енигматичност. Дановски поставя важния въпрос за философската преводимост на музикалния образ в слово и в изображение/ картина. Завладян от музиката на Макс Регер, Писателят говори за дълбокия поглед на звуците, Художникът е готов да реализира идеята: „*Вие ми давате идея за една картина (притваря очи). Да представя музиката с две очи бистри като радостта или мътни, като болката.*“ Темата за трансформацията между художествените езици съвсем не е нова, но Дановски я извежда на ново ниво на синтез в драматическите си видения. За писателя музиката стимулира творческото му въображение, захранва поетическите му видения. („*Моля ви, продължавайте да свирите. Моето видение ще изчезне, ако не му дадете хармония да диша.*“) Очите са знаков елемент в текста, свързан с опозицията: видимо – невидимо и повод за различни философски и иронични намеци между персонажите:

Втората Мома (Гледайки втрепенено Психиатъра) Защо затворихте клепките си?

Психиатъра. Стори ми се, че някаква тъмна светкавица мина през очите ви. И сякаш леко подухване мина над моите клепки и ги затвори. Сега около нас остана прозрачна мъгла.

Героите се гледат напрегнато в очите един друг, за да проникнат от видимото в невидимото, да уловят мислите на своя партньор, настроянията му, преходите в тях като израз на трептенията на душата. Границата между сериозното и ироничното в езиковата игра се размива. Подобно на персонажите от посочените по-горе малки пиеси на Метерлинк, те стоят на границата на два свята, следят напрегнато събитията и разсъждават върху състоянието на Лудия – безпомощна марионетка, жертва на непознати, тайнствени, съдбовни сили:

Госпожата. Ти не можеш да разбереш това, което ме измъчва. (Сяда до Момата). Чувствам, че познавам този човек. Понякога ни се струва да сме виждали известни неща, които случайно минават пред очите ни и които никога преди това не са минавали. Това мое днешно усещане е същото усещане от тогава. И ти знаеш че това „тогава“ е едно тормозещо „никога“. Ако затворя сега очите си, изпъква пред мене бледото лице на лудия, като неясен, страшен, далечен, безкрайно далечен спомен.

Героите са потопени в себе си. Гласове, образи, усещания изплуват от миналото в съзнанието им. Темпоралните граници се размиват, представи от миналото, настоящето и бъдещето пораждат цяла серия от метафизични въпроси, на които нямат отговор, но имат смътна представа и предусещания за тях.

В драматическите видения на Дановски събития и герои – алогични, елиптично разкъсани – са като ехо, фрагменти от диктовка, чийто оригинал няма как да се възстанови в пълнота. Действието тече под напора на неведом вътрешен демон, „неутолима жажда“ за узнаване на тайната. Финалът на видението смъква мистичната мантия от събитията, отдръпва театралната завеса на илюзиите и отрезвява читателя, защото докато героите разсъждават за лудостта, изкуството и любовта идва прозаичното известие за смъртта на Лудия. Четвъртото действащо лице се появява твърде неочаквано и прекъсва сюжета в момент на дискусия и в опит за повдигане на тайната завеса към психическия

свят на невидимото и непознатото... Само за Психиатъра Смъртта идва винаги навреме. Интересен е подходът на Автора, който влиза в Пиранделовски отношения с героите си.

В друг културен контекст се разполагат търсенията на Дановски в последното му видение „Самодива“, което протича в гората, царството на самодивите. В него се появяват като персонажи и самите митични самодиви – магически, свръхестествени същества. Видението е изпълнено с демонология. Негови герои са Дядо Вълко – горски пазач, неговият син Боян, Лудият, който всяка нощ скита в гората, за да гони самодивите, селската хубавица и изкусителка Лилияна и Отшелникът. Всеки от героите е обвързан по някакъв тайнствен начин със света на горското, странното и страшното. В последния си текст Дановски разгръща една позната сюжетна схема, свързана с архетипния образ на самодивите в славянския фолклор и преданията за тях. Пиесата му е интересна реплика към П.-Тодоровата „Самодива“. И в двете пиеси, въпреки различието им, важен е диалогът между фолклорните стереотипи и модерните представи за еманципираната жена и нейният личностен избор да прекрачи границите на позволеното в социален, нравствен и религиозен план. Философският въпрос за свободния избор и неумолимата съдба е в основата на сюжета на видението. Акцентът е към индивидуалното светоусещане на героите. Лудият, жертва на змейската любов на Лилияна, е обсебен от образа на самодивите, които нарича неверници. Всяка нощ ги преследва в гората, за да им вземе силата и да им попречи да го убият. И тази му obsesия е израз на емоционална травма. Самодивското се превръща в символна сфера на психичния живот на персонажите – израз на чувството им за независимост, свобода, себеутвърждаване, санкционирана страст, страх и т. н. Последната пиеса на Дановски затваря рамката на неговите експерименти. Трансгресията се мисли като порив/опит на душата да проникне в абсолюта, към познание на трансцендентното. Любовта като Ерос, природна стихия, е предизвикателство, което разрушава социалните норми и личностни светове, води до изпитания и смърт. Ерос и Танатос са трагично обвързани в образите на Лилияна и Отшелника. Сюжетът загатва за случили се в миналото трансгресии с персонажите, превърнали ги в аутсайдери за общността, в обитатели на гората, изтласкали ги в зоната на природното, дивото, опасното, предкултурното. Преживени случки с травматичен ефект водят до лудост, до престъпване на общоприети закони и нравствени норми, изваждат човека от социално

защитеното пространство и го предават на тъмните сили, на дивото и горското. Дядо Вълко в младостта си е бил луда глава, хайдутин, силен и свободолюбив – с юмрук е налагал воля на всички, затова селото го отлъчва като опасен. *„(И аз бях млад, и аз лудеех, момчета, като вас. Но друго беше! Каквото кажех – ставаше. Където сложех ей тоз юмрук – сърцата трепваха. Та и за туй онези долу от селото ме пратиха в гората: – махай се при мечките! Иди дивей, ний тук сме мирни хорица!)“* Вълчето в името, дивото стават символ на горското и непокорното в неговия образ. Лилиана е другият персонаж в пиесата, свързана с трансгресивното прекриване на моралните норми в общността. За селото тя е змеица, опасната жена. Героинята е митическа хубавица, самодива, поради еманципирания си характер, съблазънта на тялото и острия си език, с които привлича мъжете и нарушава патриархалните норми в селото. Еманципирана, горда, своенравна и безстрашна, тя стои на границата и предизвиква всеки да я прекрачи. Селото я остракира като чужда и опасна. Боян смята, че тя е причина Лудият да загуби ума си, и я нарича *вълчица*, дядо Вълко – *усойница*, Лудият я вижда като *самодива и неверница*, за Отшелника тя е *страшна и хубава като змеица*. Антропоморфните образи на злото, опасното и дивото, предкултурното се свързват с образа на жената – изкусителка. Нейната опасност нараства, заради силата на пола и изкушенията, които носи магическата ѝ красота, затова дядо Вълко ще я квалифицира с едно доста емблематично схващане, характерно за консервативния патриархален свят – *„жена ли – чума и вещица – все то“*. Това е разбиране, залегнало във фолклора и представящо жената като демон, врата към тъмното, дяволското, дивото, олицетворение на страстта, похотта, гибелта на мъжа. Дановски, подобно на своите литературни събратя като П. Тодоров, П. Яворов, Ив. Кирилов, Г. Райчев и много други автори, поставя въпроса за личността, нарушила повелите на общността – морални, социални, и осъдена от нея. Лилиана става символ на злото, парадоксално на името си, в основата на което е лилията – знак на чистота и непорочност в поетическото кредо на символистите. Поведението ѝ преобръща символистичната знаковост, заложена в името. В образа на героинята авторът загатва за бездната между патриархалната и модерната култура с техните виждания за ролята и мястото на жената в обществото, поставя един много съществен въпрос за начините на конструиране на женската идентичност в предмодерните времена. Пиесата засяга и въпросите за любовта и сексуалното влече-

ние не само в морален план, но най-вече в метафизичен план – като тайнство и забранен плод на познанието и изкушението в контекста на грехопадението на Адам и Ева. Лилияна сама се нарича самодива и предлага на 16-годишния Боян сделка – след като ѝ покаже къде живее отшелникът, да бъде с него цяла нощ и да му покаже как люби самодива, предлага му своеобразна инициация – като път от юношеството към мъжката зрелост. Самата тя се превръща в граничен персонаж на човешкия свят с този на отвъдното. Отшелникът, чието име символизира тип поведение, свързано с аскеза, бягство от социума, молитвено уединение и стремеж към духовно и метафизично познание, е другият образ, който носи в най-голяма степен природното и атавистичното, в пълна противоположност на името си. Героят е загадъчен, разполовен между дяволското и сакралното. Живее високо в планината, в пещера. В диалозите си с Лилияна се възприема като митичния змей, който я предизвиква и омагьосва, но и като съдник, санкциониращ неморалното поведение на героинята и готов да я освободи от демона в нея. *(Тъй: такава/ каквато си, или те пуцам /или пък хващам бялата ти гуша /и тискам, тискам, докато излезе от тебе дяволът.)*

Репликите и закачките между двамата са стилизирани в духа на фолклорния еротизъм. Символите на змейското и самодивското като свръхестествена, гибелна, опасна и чужда сила в пиесата са театрално разиграни.

Видението е построено на принципа на изпитване на границите на Аза, на желанието за прекрачване на социални табути и нравствени норми, в порива на личността да познае невидимото. То загатва за скритите дълбоко и непознаваеми, подсъзнателни желания на човека, пориви и страсти. Събитията в четирите картини протичат през нощта, гората се оказва най-подходящ декор за театрализиране на неподозираните стихии, които дремят в сферата на несъзнаваното на личността. Полунощният час, мракът, шумовете и сенките в гората събуждат атавистични сили и привидения в синхрон със силата на неконтролируемите инстинкти и страсти. Лилияна и Отшелникът в своите закачки се виждат като Змей и Змеица, а Еросът и Танатосът ще ги погубят в нощта на тайната им среща. И двама герои олицетворяват трансгресията, свързана с разбирането на Фуко като върхов момент на себеразрушаване и опиянение, на екстаз и смърт¹⁵. Семан-

¹⁵ Фуко, Мишел. *История на лудостта в съвременната епоха*. – Плевен, ЕА-АД, 1996.

тичната ядка на виденията е в разрушаване на границите – морални, социални, личностни, в предизвикателствата на Аза да прекрачи от видимото в невидимото. И този процес е театрално разигран в духа на една митофолклорна стилизация. А битовите елементи иронично снижават магическата атмосфера. В трагичния опит да познаят себе си, да изживеят непозволени емоции и страсти, подвластни на зова на дивото, природното, персонажите намират своята смърт. Лудият се удавя в реката. Лиляна е убита от Боян, който в нощния си уплах я взима за самодива и следва инструкциите на фолклора за обезсилване на самодивската магия. В последната, пета картина, стилизирана в духа на баладата, реалност и фантастика се смесват. Атмосферата на Шекспировите драми се усеща в магическата, злокобна обстановка на оживялата нощна гора. Смъртта витае около къщата на пазача, в която лежи трупът на Лудия със запалена свещ над главата. На двора Боян дялка с брадвата си кръст за покойника. А около него се вихри танцът на самодивите, появява се като призрак и покойникът, неясни гласове и стонове се носят в гората. Сенките на нощта символизират различни аспекти и сфери от човешката психика, дълбоко вкоренени в народното митологично мислене.

Финалът на пиесата е логичен от гледна точка на отстраняване на злото и възвръщане на равновесието. В духа на приказното нарушителите на реда са наказани, отклонилите се от патриархалния ред – санкционирани, а жената, припозната като зла сила, – е победена. Музикалността и тук е съществена част от внушенията на текста. Особена е ролята на стилизациите и имитациите на фолклорни ритуали и обреди, наричания, демонологични разкази – за самодиви, змейове и змеици, таласъми, вампири. Словото е поетизирано, ритмизирано, изпъстрено с фолклорни цитати от народни песни, балади, наричания. Вещателно заклинателният характер насища действието с визуалност и богата сценичност. Сигнализира за културната памет, в която тайнственото и магичното са утаени знаци от патриархалния бит на общността.

Последната пиеса на Дановски съвсем минималистично и алегорично изследва онези вродени инстинкти и страсти, заключени в подсъзнанието на личността, които често излизат на повърхността като зли демони, като атавистични образи на дивото и предкултурното и водят след себе си греха, лудостта и смъртта.

БИБЛИОГРАФИЯ

Дановски, Боян. *Драматически видения*. (Danovski, B. *Dramaticheskii videniia*). – София, 1929.

Дановски, Боян. Новата драма [Danovski 1926: Danovski, B. *Novata drama*]. – *Хиперион*, 1926, № 3, с. 139 – 142.

Дановски, Боян. *Самодива*. Драматическо видение в пет картини [Danovski, B. *Samodiva. Dramaticheskoe videnie. V pet kartini*]. – *Хиперион*, 1 – 2, 1927, с. 3 – 15.

Дановски, Боян. *Синята лястовица*. Драматическо видение в три картини и едно интермецо [Danovski, B. *Sinyata lyastovitsa. Dramaticheskoe videnie*]. – *Хиперион*, 1, 1922, кн. 8, 449 – 461.

Милев, Гео. Модерната поезия. В: Милев, Г. *Събрани съчинения*. Т. 5. Писма и документи [Milev, G. *Modernata poezia*. V: Milev, G. *Sabrani sachinenia*. Т. 5. *Pisma i dokumenti*]. – София, 2007.

Фуко, Мишел. *История на лудостта в съвременната епоха* [Fuko, M. *Istoriya na ludostta v savremennata epoha*]. – Плевен, ЕА-АД, 1996.

Danovski, B., Dj. Costantini. *La rondine azzurra: visione drammatica*, Edizioni dello “Zibaldone”, 1922.

Assoc. Prof. Marieta Ivanova-Girginova, PhD
Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences
ORCID ID 0009-0003-9898-6401
e-mail: mgirginova@gmail.com

ABOUT THE AUTHORS

Abrasheva, Petya obtained her Bachelor degree in Bulgarian Philology and her MA degree in Literary Theory at Sofia University “St. Kliment Ohridski”. She got a PhD degree in “Literature of Europe, America, Africa, Asia and Australia (Western-European Literature) at the same university. At present she is Principle Assistant Professor in Rousse University “Angel Kanchev”. She published her texts in different scientific collections and periodicals (“Literaturen vestnik”, “Kultura”, “Altera” etc.) She took part in various international and national scientific conferences and seminars. Her academic interests include: literary theory and history, image theory, European modernism and comparative literary studies.

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 – 2021), „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.

Balabanova, Ludmila is a computer engineer, poet and has a Ph.D. in literature. Her books include nine collections of poetry (four of them haiku and haibun) and a theoretical study on haiku poetry (*Haiku: Vodno konche pod shapkata. Silata na neizgovorenoto*, Sofia, “Boyan Penev”, 2014). She had speeches at international conferences, including the Second World Haiku Association Conference (WHAC2) in Tenri, Japan, 2003, and The 2nd European Haiku Conference in Vadstena, Sweden, 2007, as well as several meetings of European haiku poets (Ghent, Belgium, 2010, 2015; Constanta, Romania, 2013;

Krakow, Poland, 2015). Her articles and haiku have been published in the leading American haiku magazines *Modern Haiku* and *Frogpond*. Her works have won international awards, including the two most prestigious book awards in English-language haiku poetry: the Touchstone Distinguished Book Award and the HSA Merit Book Award.

Borisova, Elena (PhD) is Assistant Professor at the Institute for literature, Bulgarian Academy of Sciences. She graduated Bulgarian Philology at the New Bulgarian University (2013). PhD student in Institute for literature (2014–2017) and wrote her dissertation “Metaphysical aspects of knowledge and fantastic imaginary in modern Bulgarian prose”. Researcher in the field of Bulgarian science fiction and Bulgarian contemporary literature. She is author of the book “Fiction and Knowledge” (2019) as well as a number of studies and articles in the field of Bulgarian SF history, contemporary Bulgarian woman’s prose after 1990, etc. Compiler and editor of the scientific collection “Fiction and Future” and “Cognition and Transhumanitarian R/Evolution”, etc.

Chernokozheva, Rossitza is born in 1952, in Popovo, grows up in Lovech and Sevlievo. Has a degree in Bulgarian philology from Sofia University “St. Kliment Ohridski” with a secondary speciality Philosophy and a third speciality Library studies and Bibliography. Master’s degree in “Artistic psychosocial practices and psychodrama” – New Bulgarian University. Psychodrama assistant in foundation “Psychodrama 2000”, specialist in group dynamics, member of the Psychology of Groups Institute. Assistant Ph.D. in the Institute for literature – Bulgarian Academy for Sciences. Psychotherapist. She works in the interdisciplinary field of literature, psychoanalysis, and psychodrama. Author of the books “Pavel is not alone in the world” (2002), “My dear Smehurko. Anthology of humor for children” (2002, 2012), “Bulgarian children’s literature – psychoanalytical and psychodramatic readings” (2019), “The Enigma of discovery. A portrait of Boyan Biolchev” (2023), “Child’s joy” (co-authored) (2023), “Psychotherapeutic roman(ce)” (2024). With Vihren Chernokozhev, compiler of “Anthology of Bulgarian laughter” (1995), “Bulgarian literary criticism” Vol. 1 (2000)” and others.

Denkova, Lidia has a master’s degree in Classical Studies, PhD and habilitation in History of Philosophy. She is professor at New Bulgarian University, Department of *Philosophy and Sociology*. Since 2002, she has been leading basic courses in Ethics, Aesthetics, History of Philosophy. She is the author of textbooks on Ethics and Aesthetics, as well as seven books, including: *The Remembering Symbol. Philosophical studies on medieval Bulgarian literature*

(1996); *The Philosophical Secrets of Harry Potter. An Essay on the philosophy of wondrous* (2001). Second, updated edition 2022; *A New Praise of Folly* (2010); *Helen and the Philosophers. Esquisses on a Philosophy of Tenderness* (2013); *On the way to the day* (2017). There are 90 articles in various Bulgarian and international publications, 30 anthologies, 22 commented translations of books from 4 languages, 76 participations in national and international scientific forums. Author and editor of the NBU University Philosophy Series “What does this mean?” with 13 editions until 2023. Her main interests are in the field of History of Ideas, the relevance of Platonism, the connections between philosophy and the arts, philosophy of education. She is a member of the UNESCO International Network of Women Philosophers.

Dimitrova, Nina, DSc, is a professor of philosophy at the Institute of Philosophy and Sociology at the Bulgarian Academy of Sciences. Area of scientific research: History of Philosophy, Philosophy of Religion, Philosophical Anthropology. She is the author of 14 monographs, including: *Spaces of Identity – Reflections on the Bulgarian Philosophical Culture*, 2019; *Existential Dimensions of the Zeitgeist*, 2014; *The Prophets of the Possessed. Meaning and Faith in Russian Religious Philosophy*, 2013; *The Time of the Bulgarian Intelligentsia*, 2010; *Debating over the Gnosticism in Bulgaria (20th Century)*, 2008; *Religion and Nationalism. Religious Ideas in Bulgaria between the Two World Wars*, 2006; *Social Religious Utopia in the Russian Intellectual Renaissance*, 2002.

Filipova, Bozhana is a PhD in West European literature and a senior assistant in the Department for comparative literature in the Institute for Literature in the Bulgaria Academy of Sciences. Her doctoral thesis deals with the transformations of the German romantic concepts of “new mythology” and “fragment” in James Joyce’s “Ulysses”. She works in the fields of comparative literature and theory of literature and specialises in German romanticism and European modernism. Beyond literature, her scholarly interests gravitate towards contemporary philosophy.

Genov, Nikolay is 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.

Gigli, Rebecca is a Senior Assistant Professor at the Institute for Literature at the Bulgarian Academy of Sciences (Section “Comparative Literary Studies”). She was born in Italy in 1994. She studied foreign language and literature at Pisa University, where she got her bachelor’s degree (2016) and master’s degree (2018). In 2019, she specialized in Russian literature at the Sofia University “St. Kliment Ohridski”. From July 2020 to February 2024, she was a PhD student at the Department of Russian Literature of the same institution. In July 2024, Rebecca Gigli defended her PhD thesis, entitled “Memory and Cultural Identity in the Memoirs of Prince I. M. Dolgorukov”. She is the author of articles and studies in scientific journals and in proceedings of national and international conferences and seminars. Her scientific interests are comparative studies, ecocriticism, gender studies, autobiographical genres, and cultural memory.

Gospodinov, Georgi is a writer and literary researcher, associate professor at the Institute for Literature at the Bulgarian Academy of Sciences and corresponding member of the BAS. He is the author of more than 15 books in various genres. His novel *Time Shelter* won the International Booker Prize in 2023. His research interests are in the interdisciplinary field of literary history, sociology of literature, and history of the recent past. His doctoral dissertation appeared in 2005 as a book, “Poetry and Media. Cinema, Radio and Advertising in Vaptsarov and the Poets of the 1940s” (Sofia: Prosveta). Georgi Gospodinov won a number of academic and writing scholarships and awards including a year-long stay at the Wissenschaftskolleg in Berlin (2019/2020), a visiting professorship at the Harriman Institute, Columbia University in New York (2022), and others. His habilitation thesis, “In the Cracks of the Canon. Provinces, Aeroplanes, Lexicons” was published as a separate book in 2021 (Plovdiv: Janet 45 Publishers).

Hristov, Alexander graduated in Bulgarian Philology from Sofia University “St. Kliment Ohridski.” He obtained a master’s degree in the specialty “Literature – Creative Writing” and earned a Ph.D. in Philology, focusing on contemporary Bulgarian literature, with a dissertation titled “Urban Spaces in Bulgarian Fiction from the First Half of the 20th Century.” Currently, he is an assistant professor in the Department of Russian Literature at the Faculty of Slavic Philologies at Sofia University “St. Kliment Ohridski.”

Ivanova, Borislava is a Chief Assistant Professor at the Institute for Literature at the Bulgarian Academy of Sciences. She holds a PhD in Balkan Comparative Literature, focusing on the political dimensions in the novels of Ismail Kadare and Orhan Pamuk. Her research spans contemporary Balkan literature, the

intersection of literature and politics, and the reception of Bulgarian literature abroad.

Ivanova-Girginova, Marieta is an Assoc. Prof. Ph.D. at the Institute for Literature, Bulgarian Academy of Sciences. Her scientific interests lie primarily at the intersection of Bulgarian literature and theater, and especially early modern and modern Bulgarian drama as well as literary and theater periodicals. She is the author of about 100 scientific publications and the books: "The Labyrinth of Drama. Transformations of the Self in the Bulgarian Dramaturgy of the 20th Century" (2002); "Dreams of Modern Drama. The Dramatic Project of Petko Todorov" (2010) and "Book for the Magazine "Zlatorog" (1920 – 1943)" from the series "Periodicals and Literature" (2020, co-authored).

Compiler and editor of ten books of scientific research and seven collections of fiction. Head of four international scientific projects. Leads university courses on the history of new and contemporary Bulgarian dramaturgy and the interaction of literature and theater at the Paisii Hilendarski Plovdiv University and the Lyuben Groys Theater College.

Lecturer at St. Petersburg State University (2003 – 2007) and at the Taras Shevchenko National University of Kiev (2012 – 2016), where she created and developed the Center for Bulgarian Studies. Winner of awards from Taras Shevchenko University (2015) and from the Embassy of the Republic of Bulgaria in Ukraine (2016) for contribution to the development of Bulgarian studies in Ukraine.

Marinova, Elia is Associate Professor of Latin literature at the Department of Classics, Faculty of Classical and Modern Philologies, University of Sofia. She is the author of the books „Germanus Audebertus. "Roma. Edition und Kommentar" and "The Myth of the World Generations in the Neo-Latin Literature (15th – 17th c.)" and numerous articles on Roman authors from the Augustan Age to the Late Antiquity (Horace, Ovid, Symmachus, St. Augustine, Ambrosius), as well as on the Greek models of the Bulgarian Enlightenment grammars. Her scholarly interests include the Latin Renaissance and Modern Age commentaries on classical texts. Other publications on Petrarch: "Epistulae metricae" of Francesco Petrarca as a Self-Portrait"; "Trapped in the „Middle Time" (Petrarch's Epistulae metricae, III.33)".

Mevsim, Husein is a professor of Bulgarian language and literature at Ankara University, head of the Department of Slavic Languages and Literatures. He was born in the village of Kozlevo, region Kardjali (1964). He graduated from high school in Momchilgrad, and graduated from Bulgarian philology at

Plovdiv University (1989). He settled in the Republic of Turkey (1991), initially in Bursa and Istanbul, and subsequently in Ankara (2001), where he defended his master's degree and doctorate (2005). Author of monographs, studies and research in the field of literary history and Bulgarian-Turkish cultural and literary relations, among which: "Chudomir's Trip to Turkey (1932)", "Between Two Shores" (Annual Award of the Translators' Union for an author's book, 2014), "Nikola Furnadzhiev and Istanbul", "Peter Datchev and Istanbul", "Limited land. Pages from the Bulgarian-Turkish cultural ties" ("Hristo G. Danov" National Award for Humanitarian Studies, 2020), "Atanas Dalchev in Thessaloniki and Istanbul" ("Helikon" Special Award for outstanding literary and historical contribution, 2022) and others. He continues to translate poetry, drama and non-fiction from Bulgarian, Turkish and Russian.

Mihaylova, Svidna was born in 1977 in Sofia, Bulgaria. In 2021 she obtained a PhD in Philology (Theory and Practice of Translation) with the thesis "Don Quixote" in Todor Neikov's translations. Reception of Cervantes' works in Bulgaria." She works as a senior assistant in the section of Comparative Studies at the Institute for Literature at the Bulgarian Academy of Sciences and as a translator of fiction from Spanish. She is a lecturer in Literary Translation in a Master's programme at Sofia University "St. Kliment Ohridski" and in Specialised Spanish at the UNWE. Her research interests are in the field of translation studies, Hispanic literature and reception studies.

Nedelchev, Michail is a literary historian and critic, author of dozens of books, including *Social Styles*, *Critical Subjects* (1987), *Reflections on Bulgarian Works* (2002), *Literary and Historical Reconstruction* (2011), *The Two Cultures and Their Poets* (2012) and *The Effect of spacing* (2015). He is a lecturer in theory and history of literature at New Bulgarian University; honorary professor of NBU. Winner of the "Hristo G. Danov" (2003), the special prize of the Salon of Arts in the National Palace of Culture (2003), the Burgas literary prize for lifetime achievement "Golden Pegasus", the special prize of "Apollonia" (2004).

Patova, Nikoleta is a specialist in Bulgarian Revival literature and drama. Is an associate professor at the Institute for Literature at the Bulgarian Academy of Sciences. Her professional attention is directed to problems in socio-cultural relationships and identity in national and personal terms; to the Bulgarian dramaturgy and theater at the 19th and start of 20th century; to theater criticism. Is the author of the books: "Bulgarian dramaturgy: national identity in the Revival drama" (2012) and "Bulgarian drama and theater: a critical chronicle (1866 – 1910)" (2023) and numerous publications in the literary press.

Pileva, Maria is an Associate professor at the Institute for Literature at the Bulgarian Academy of Sciences since 2023. She completed the Master's Programme "Translator-Editor" at Sofia University (2012), specialized in Eberhard-Karls Universität, Tübingen (2015), and obtained her PhD thesis on "Religious Motifs in Bulgarian Translations of English Fiction during the Nineteenth Century" (2016) at the Department of Bulgarian Literature at Sofia University. She is the winner of Bulgarian Translators' Union award for outstanding achievements in the field of theory, history and criticism of translation for 2018 with her book "Rebellion, Hope, Redemption. The English translations from Bulgarian 19th century". Her research interests are in the field of literary studies, religion, translation theory.

Popova, Elitza holds a degree in Italian Philology from the University of Barcelona and is a PhD candidate in the Romance Languages and Cultures programme at the Autonomous University of Barcelona. She studies 20th century Italian poetry, with a special focus on the work of the Italian poet Eugenio Montale, whose translation and reception in Bulgaria is subject of her PhD thesis. Assistant of Italian Studies in the Comparative Literary Studies Section at the Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences. Author of articles and reviews in Bulgarian and foreign editions. Translator of literary works from Italian, Catalan and Spanish into Bulgarian.

Protokhristova, Cleo. Dr. Habil., Professor of Ancient and West European Literature and Comparative Literature (Paisii Hilendarski University of Plovdiv, Bulgaria). She has published nine single-authored books, six coedited volumes, and over hundred articles and reviews. Her publications include *The Literary Twentieth Century: Synchronic Cuts and Diachronic Projections* (2020), *Themes and Variations. Studies in Literary Thematics* (2016), *Notes from the Antechamber. Theory and Practices of Titling* (2014), *The Mirror: Literary, Metadiscursive and Cultural Comparative Trajectories* (2004), *West European Literature: Comparative Observations, Theses, Ideas* (2000, 2003, 2008).

Saveska, Olga, PHD, is an Associate professor of Bulgarian literature and culture at the Faculty of Philology, University of Belgrade. Her research focuses on art theory and artistic practices in Bulgarian and Yugoslav literature, film, and visual culture, examined within the context of the European avant-garde. Her academic interests include avant-garde journals and early 20th-century publications, as well as early film theory. She completed her Master's degree in "Literature, Film, and Visual Culture" at Sofia University, defending her thesis "Silence and the Absence of Dialogue in Contemporary Film d'auteur". She earned

her doctoral degree at the University of Belgrade with a dissertation titled “*The Yambol Circle in the Context of the European Avant-Garde*”. Dr. Saveska’s work has been published in notable Bulgarian and Serbian journals and monographs, including *Zbornik Matice srpske za slavistiku*, *Български език и литература*, and *Sto godina časopisa Zenit 1921 – 1926 – 2021*.

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.

Spasova, Andriana is a critic of Bulgarian literature; Senior Assistant Professor (2020) at the Institute for Literature, Bulgarian Academy of Sciences. She is a postdoctoral fellow of the National Program “Young Scientists and Postdoctoral Students” with her project “Reception and Digitalization of the Unexplored Manuscript Heritage of Nayden Gerov” (2019 – 2021). “Ancient Reminiscences in the Revival Literature” (2020) is her first scientific book, defended as a doctoral thesis, which won second prize in the competition for Young Scientists (2021) and was awarded the Pythagoras Prize (2022) and the Prof. Marin Drinov (2023). Her research interest is related to the tracing of the first receptions of classical antiquity and its paradigms in the cultural-historical situation of the Bulgarian 19th century, the problems of national identity and cultural memory, handwritten textbooks and letters of Nayden Gerov. A. Spasova teaches seminars on “Literature of the Bulgarian Revival” at the Sofia University “St. Kliment Ohridski” (since 2022).

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).

Withers, Stanimira is a Bulgarian musicologist, pianist and educator. She holds a Bachelor degree in Music Pedagogy from the State Academy of Music in Sofia (1998) and Master's in Music Studies from the University of Amsterdam (2014), as well as a PhD in artistic research from the Academy of Creative and Performing Arts at Leiden University (thesis: "Musika: The becoming of an artistic musical metaphysics", 2020). For over 20 years Withers and her family have lived abroad – Qatar, Germany, China, Tanzania, Jordan, the Netherlands and Japan – to currently settle in Sofia, Bulgaria. Since 2023 Withers is an Assistant Professor at the Institute of Art Studies in the Bulgarian Academy of Sciences, in the 'Music' department. Withers' research interests are in the field of cultural, cognitive and ethnomusicology, music philosophy and cultural studies.

Zhelev, Nikolay is a scientist in the Department of Bulgarian Revival Literature in the Institute of Literature in BAS. He defends a dissertation on a topic „The idea of Illyrism. Origins, development and influences on the Bulgarian culture from the 19th century“. His interests are focused on the Slovak, Czech and Bulgarian literature from the 19th century and how the three literatures develop their stories based on a motifs that are found in all three. He researches the ideas of Slavism, the ways which people are Slavic and which – not. If there is some cultural closeness, how it is formed. From this mutuality is there some specific goals. What ideas about the different Slavs according the Bulgarian, Czech and Slovak authors from the 19th are formed. He also studies what are the aesthetical criteria of the revival authors when writing their own works, how they imagine their readers, what the purpose and goals of the literature should be.

Vatova, Penka holds a PhD in Philology and is Associate Professor of New and Contemporary Bulgarian Literature at the Institute of Literature, Bulgarian Academy of Sciences. Her dissertation is on the Bulgarian literary periodical press at the time of the wars (1912 – 1918), and her habilitation thesis is on the cultural identity of the Bulgarian ethnic community in Hungary. Her scientific research interests focus on the history of the Bulgarian literary periodical press, Bulgarian travel literature and contemporary Bulgarian poetry issues, and the cultural identity of Bulgarians in the diaspora. She is the author of the books *Roots and the Crown (Hemus Magazine – Between the Emblems of the Minority and the Marks of Inclusion)* (Budapest, 2001; also published in Hungarian:

Gyökér és korona. Budapest, 2001) and *Identities. Literary and Cultural Images of Identity* (Sofia, 2007). She is co-author of two collective monographic studies: *Periodicals and Literature. A book for the magazine "Zlatorog" (1920 – 1943)* (Sofia, 2020) and *Time and memory* (Sofia, 2025).

**Творческото въображение
и променящата се чувствителност
за природата**



**„Дивото зове“
Изкуството и дивата природа**



Пълните издания на докладите от конференциите
през 2023 и 2024 г. са достъпни в дигитален формат
на сайта на проект „Литература и природа“:
<https://litteraturaetnatura.eu>
и на адрес: <https://ilitizda.com/library>

ОТ НАТУРА

Към една актуална поетика на природата

Българска, първо издание

•

Съставител:

Маргарита Серафимова

•

Редактори:

Пенка Ватова, Светлана Стойчева

Маргарита Серафимова

•

Научни рецензенти:

проф. д-р Калин Михайлов

доц. д-р Александра Антонова

доц. д-р Людмила Малинова

•

Графичен дизайн:

Силвия Георгиева

•

Формат: 70 x 100 / 16

Печатни коли: 30

•

Издателски център „Боян Пенев“

Институт за литература

e-mails: ilitizda@ilit.bas.bg; director@ilit.bas.bg

www.ilitizda.com <http://www.ilit.bas.bg>