

**Човек и природа в българското
литературно въображение:
осем разходки**



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>

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА

**Човек и природа в българското
литературно въображение:
осем разходки**

Съставител

Маргарита Серафимова



София, 2023

© Издателски център „Боян Пенев“ – Институт за литература при БАН
© Маргарита Любенова Серафимова, *съставител*, 2023
© Андрей Ташев, Елена Борисова, Калина Захова, Маргарита Серафимова, Николай Желев, Пенка Ватова, Пламен Антов, Светлана Стойчева, *автори*, 2023

ISBN 978-619-7372-65-6

Съдържание

Въведение

Маргарита Серафимова	7
-----------------------------------	---

Екологични хоризонти. Философия и етика

Пламен Антов , Екологични идеи и философия на природата в българската литература през 1970–80 години в глобалния контекст на модерността.....	13
--	----

Калина Захова , Зоологическа градина, менажерия, литература.....	54
--	----

Хетерогенни контексти. Медии и практики

Андрей Ташев , Литературата в някои природоспециализирани периодични издания между двете световни войни.....	81
---	----

Пенка Ватова , Природа и/или цивилизация в български блогове за пътешествия.....	103
--	-----

Природни метафори. Емпирия и поетика

Светлана Стойчева , Перспективи към окултния пейзаж на Николай Райнов.....	135
--	-----

Маргарита Серафимова , Фитоморфози. В градината на българската литература.....	178
--	-----

Жанрологични наблюдения. История и бъдеще

Николай Желев , Образи и функции на природата в първите повести на Васил Попович, Васил Друмев, Любен Каравелов, Райко Жинзифов и Илия Блъсков.....	213
--	-----

Елена Борисова , Номо Deus: българската научна фантастика и бъдещето на човешката природа.....	235
--	-----

За авторите.....	267
------------------	-----

Въведение

„Литература и природа“ – това название събра осем изследователи от различни поколения и всеки със свой специфичен подход в литературната наука в търсене на проекциите и интерпретациите на природата в българската литература. Разглеждаме природата в качеството на диспозитив – като призма, позволяваща преосмислянето и препрочитането на литературата в светлината на днешния ден, в духа на нарастващите безпокойства за околната среда и от гледната точка на читатели с будно екологично съзнание. Знаем, че именно словото превръща природата в „свят“ – възхитителен и разбираем. Към сетивния опит се добавя въображението (посредством мечтанията, поезията и цялото изкуство, говорещо за природата), а също и знанието (нашето образование, четивата, научните ни занимания). Както напомня Пруст, именно поетите и художниците са ни отворили очите, сякаш казвайки с шедьоврите си: „Виж! Научи се да гледаш!“. Затова – макар че се опитваме да видим природата като ценност сама за себе си – ние подхождаме към нея с цялото наследство от книжни знания, с цялата тази култура, която парадоксално ни е отдалечила от нея в хода на историята. Така според мен да бъдем най-близо до природата, се оказва всъщност да бъдем най-близо до културата.

Литературата е форма на познание, равностойна на научните дискурси. Тя преоткрива взаимодействията между човека и природата и участва в изграждането на картината на света, което едно общество споделя. Литературата не само символизира писмеността на Земята, но изразява и човешкия опит, привързаността към дадени места и към техните природни особености. Историите, които един народ разказва за природата, не само изграждат неговата реалност, но и влияят на отношението и на поведението му към нея.

Във фокуса на внимание поставяме българската литература. Еволюцията на представите за природа, подхранващи нейните художествени образи, не са били подлагани на системно и комплексно проучване и нашият екип се заема да запълни тази липса. Може да говорим за преоткриване на природата, но също и на литературните форми, които я изразяват или преобразяват. Затова и ние си поставяме за цел да разпитваме литературни произведения, в които авторите се вслушват в гласовете на растителния и животинския свят и дават израз както на своите непосредствени наблюдения и въпроси, родени от сетивното и интуитивното, така и на философското им осмисляне. Интересуваме се какво място заема писането за природата в българската литература, какво отношение има то към изграждането на идентичност или памет, дали се явява топос на привързаност или отчуждение, дали функционира като муза или кауза, бягство или завръщане; има ли свои любими жанрове и житейски практики, каква еволюция претърпява в литературната ни история. А също: как природните елементи се явяват трансформирани в символната ни система, как биват превръщани в модели на мислене или във фигури на поетичната ни образност. Начинът, по който обитаваме света, е неизбежно свързан с начина, по който обитаваме думите.

Назовахме нашите студии „разходки“ като знак за непретенциозния изследователски подход, който следва извивките на анализа, подсказан от самите литературни текстове. Разходките са и литературен, и литературоведски жанр, но неговото начало е философско и възхожда към школата на перипатетиците, чиято етимология (*περιπατητικός*) е свързана именно с разходки сред природата. Да си спомним за размишленията на Монтен за съвместния ход на тялото и на ума, за скитащия мечтател на Русо, за „Разходката Верне“ от „Салоните“ на Дидро, където картините на художника Жозеф Верне са описани като местности, сред които зрителите се придвижват и на които се наслаждават. Заглавието е метафора, близка на всеки теоретик на литературата, игра на паметта и четенето, на пространството и динамиката, на пробягването с очи по страницата на текста,

на едновременно вкушване на света и на думите, на движение-то на тялото и движението на перото. Избрахме го и с почит към един от най-блестящите и талантиливи учени на нашето време, Умберто Еко, който в една от забележителните си книги („Шест разходки в горите на измислицата“) ни приканва да го последваме в неговите семиотични излети сред „разлистените поляни на разказа“.

Заразена от своя предмет на изследване (природата предполага отворени пространства), книгата привилегирова разходките на мисълта, податливи на различни попътни изкушения в хода на писането, без прекомерни принуди, оставящи се на своята свобода, реещи се между природата и знаците, материята и духа. Осемте текста, които следват, са различни, подобно на различните литературни „пейзажи“, които наблюдават и изследват, както са различни и техните автори, макар и всички еднакво ангажирани с близкото четене на литературните произведения и текстуални практики, които са предизвикали техния интерес (все пак разходката не е пътешествие!).

Желанието ни е – с тази мозайка от текстове, които се опират на художествените образи и интерпретации на заобикалящия ни свят в отделни жанрове, исторически периоди или конкретни произведения – да допринесем за теоретичното осмисляне на отношението към природата в българското литературно въображение. Но също и да изведем българската литература от автореференциалността и да покажем нейната сила и перформативност сред дискурсите върху околната среда. Затова колективният ни замисъл се разпростира също и върху ефектите и практиките на литературата и способността ѝ да предава знания, да предизвиква размисъл, да въздейства върху емоциите, да събужда екологични тревоги, да култивира чувствителност към всички живи същества, да поражда гняв, но и да носи надежда.

Групирани тематично, тези осем студии чертаят възможни вектори на четене на природата в литературния текст, в литературното минало и настояще. Те следват променящата се чувствителност към заобикалящата ни среда и превръщането ѝ в художествена материя. Така се получава хармонична книга,

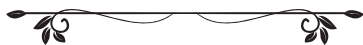
макар и писана от множество ръце, която улавя общия дух на загриженост на своите автори за съдбата на природата и на литературата. В същото време оставя да тържествува разнообразието, неочакваният ракурс, непрекъснатата смяна на посоката – за да покаже многоизмерността на темата за природата, която не се заключава нито само във вдъхновението и възхвалата, нито само в опасението и тревогата. Защото нашата връзка с природата е екзистенциална.

Книгата изследва начините, по които природата е закодирана в думите, във фигурите, в начина ни на мислене, в езика, който говорим. И аз мисля, че въпреки нашия самонадеян антропоцентризъм и нашата арогантност най-доброто отношение, най-голямото преклонение, което може да изразим към природата, е мястото, което не спираме да ѝ отреждаме в нашето въображение.

Надяваме се читателят на тези *разходки* да изпита същото любопитство и удоволствие, което изпитахме ние, докато ги пишехме.

Маргарита Серафимова

ЕКОЛОГИЧНИ ХОРИЗОНТИ
ФИЛОСОФИЯ И ЕТИКА



Екологични идеи и философия на природата в българската литература през 1970–80 години в глобалния контекст на модерността

Пламен Антов

Институт за литература – Българска академия на науките

Резюме: Настоящата студия е компаративистка в най-едрия, културно-цивилизационен обем на понятието. Тя си поставя за цел общото разглеждане, сливането на два основни проблема. Първият е да се очертае накратко развитието на идеята за природата в западната/европейска култура с акцент върху модерността, като целта е да се проследи пътят, по който се достига до ситуацията в късната, кризисна модерност на XX век, когато – във вид на диалектически колапс – възниква съвременната екологична идея. Специално открито тук е ролята на късния Хайдегер, чието творчество е най-силният философски израз на тази тенденция. Втората цел е да се видят синхронните отражения на тази глобална кризисна ситуация в българската литература през епохата, особено през 70-те години: наличието на екологични, контрамодерни и антисциентистки процеси в прозата, които не са плод на външни влияния, а отразяват „живи“ проблеми на актуалната социоментална българска реалност през този период. Тук вниманието е насочено към трима посвоему представителни автори: Емилиян Станев, Йордан Радичков, Павел Вежинов.

Keywords: модерност, късният Хайдегер, философия на природата и модерна екологична идея, „дълбока екология“, Ем. Станев, Й. Радичков, П. Вежинов

Ecological Ideas and Philosophy of Nature in Bulgarian Literature in the 1970–80s – The Global Context of Modernity

Plamen Antov

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Abstract: The present study is comparativist in the broadest, cultural-civilizational scope of the concept. It aims at the general consideration, the merging of two main problems. The first one of these is to briefly outline the development of the idea of nature in Western/European culture with an emphasis on Modernity, the aim being to trace the path by which it reached the situation in the late, crisis modernity of the twentieth century, when – in the form of dialectical collapse – the modern ecological idea arises. The role of the late Heidegger, whose work is the strongest philosophical expression of this tendency, is especially highlighted. The second goal is to see the synchronous reflections of this global crisis situation in Bulgarian literature during the epoch, especially in the 1970s: the presence of ecological, counter-modern and anti-scientist processes in the prose, which are not the result of external influences, but reflect “living” problems of the current socio-mental Bulgarian reality during this period. Here the attention is directed to three representative authors in their own way: Emiliyan Stanev, Yordan Radichkov, Pavel Vezhinov.

Keywords: Modernity, Late Heidegger, Philosophy of Nature and Modern Ecological Idea, “Deep Ecology”, Emiliyan Stanev, Yordan Radichkov, Pavel Vezhinov

Предмет на настоящото изследване са някои аспекти от появата на *активното*, т. е. ненаивно разбиране за природата в българската литература през втората половина на XX век. (Всеобхватността на проблема наложи ограничаването му до няколко представителни имена в художествената проза.) А самата литература, в своята цялост на „метаразказ“, тук е разбрана като израз на едно колективно съзнание, където се срещат и си взаимодействат автохтонни (вертикални) етно енергии, от една страна, и глобални външни влияния по хоризонтала, от

друга, антагонистично напрегнати помежду си и същевременно работещи в синхрон, в рамките на общ сюжет¹.

Самото понятие за природа обладава различни значения, основно сред които е по линията на изтъкнатия дуализъм: „вътрешна – външна природа“. Те не само са антагонистично напрегнати, но между тях тлее дълбинно тъждество във вид на *човешки атавизъм*, „вътрешен“, психически, и „външен“, във вид на определени социални практики, биологически по произхода и корените си. Този атавизъм, и още повече самосъзнанието за него, неговото откриване и осмисляне от човека като контракултурен акт в рамките на самата култура, бележи един кардинален поврат в отношението „човек – природа“, който ускорено избухва през втората половина на XX век, около 60-те години, но е израз на скрити натрупвания в протекание на цялата модерност. Но този поврат се отключва шоково, от противоположното. Опитът за надмогване на природната детерминираност, базисен за модерността, с непредотвратима закономерност води към по-дълбоко потъване в нея, в онова състояние на „неудовлетвореност в културата“ (Фройд), което в епохата на късната модерност – през XX век – бе шоково открито под формата на *вторично варварство*. Културата като „втората“ човешка природа в процеса на своята еволюция и в момента на максималното си еманципиране от „първата“ неочаквано колабира обратно в нея, но – в собствените си рамки и в собствения си модус. Пряка жертва на това вторично, рафинирано варварство е самата първична, „външна“ природа – тривиалното (включително и екологично) разбиране за природата като „фюзис“ (материя), ландшафт, география, като флора и фауна.

Именно в тази „външна“ посока и в една сложна, кръговообратима осцилация ще се разгръща основно интересът ни,

¹ В много отношения настоящата студия продължава и доразгръща основни идеи в двутомника „Анималистиката на Емилиян Станев. Биополитически и философски проблеми, критика на политическото. Станев и Хайдегер“ (2019) и „Пред непостижимото: Емилиян Станев и Мартин Хайдегер“ (2021).

съсредоточен около появата на едно ново разбиране за природата като човешкия обитаем (жизнен) свят, но и като свят в себе си и за себе си, който именно в тази ценност „в себе си и за себе си“ се оказва ценен за човека („за нас“). Или казано от гледната точка на човека – разбирането, че притежаваш само когато не притежаваш. Това е едно ново, дълбоко немодерно разбиране, което бележи коренен поврат в отношението към природата, като стига до най-външното и най-простото, след като е извървял целият диалектически кръг на преминаване през сложното, „вътрешното“, същностното за човека и „човешкото“ – преоткриване на „простата“ външна природа: планините и горите, блатата, реките и океаните, растенията и животните, птиците, хищниците, насекомите... Безкористното ѝ преоткриване, като автономна ценност в себе си и за себе си, и едва след това, именно като такава – като ценност и за човека.

Една друга диалектика на Просвещението

Подобна диалектика на отношението „човек – природа“ е възможна само в мащабите на глобално мислене и глобална представа за 'свят', които са присъщи единствено на модерното съзнание, просвещенското и романтичeskото – двата корена на собствената ни модерност, разбираана в своя най-монументален, „осев“ смисъл, като онази световноисторическа епоха, която характеризира западния свят от края на XV докъм 70-те години на XX век.

Обратно, за *наивното* съзнание, обичайно за домодерните и немодерните общества, природата не е ценност, доколкото самото то все още е природа, неотделено от нея.

Природно в същността си, то не е способно да се отдели от нея, за да я възприеме етически или естетически, като ценност.

И същевременно тъкмо поради това, поради своята неотделеност от природата, то е склонно към свръхоценностяването ѝ не само в универсален, космически смисъл, но и в локален, географски и исторически детерминиран аспект, когато първобитният универсализъм се съединява с елементарни прояви на етнонационализъм.

Наивното съзнание е колективно и именно като такова се е сляло с природата, включително в етнонационален план. Собственото ни понятие за това е патриотизъм, основен ингредиент на модерния национализъм. В чист вид го откриваме в литературата от епохата на Възраждането, където българската природа (в най-външното, тривиалното си значение) е важна, забелязвана и оценностявана именно и само като *българска*, предмет на възхита и национална гордост. Тя е осмислена като ценност в качеството си на „българска“.

Един познат виц – за червея в торището, който възкликва „Ех, родина!...“ – дава представа за тази предпоставена аксиологизация, като довежда логиката ѝ докрай. Откриваме множество свидетелства за този порив в лириката на Българското възраждане, в пространно-излиятелни стихотворения с красноречиви, псевдопитащи наслови – от „Де съм ся родил“ (Ат. Шопов) и „Де ѝ родът ми“ (Т. Икономов) през „Отечеството на българина“ (Д. Войников) и „Татковина“ (П. Р. Славейков) до „Каква е България“ (Ст. Бобчев) и „Де е България?“ (Вазов): „псевдо“, защото насловите само привидно са формулирани като въпроси. Всъщност целта им е да формулират един отговор и този отговор е предварително, предопитно извѐстен: в своята природна даденост – видяна във вид на природното си „тяло“ – България е *самият земен рай*. С посредничеството на друг поет – Цв. Радославов – и на едно стихотворение, породено от събитие, белязало последния бляскав изблик и същевременно края на епохата (1885 година), този образ – родината като земен рай – ще бъде закрепен в националния химн, сдобивайки се с хералдическа монументалност.

Но преди това именно Вазов е задал високата, канонична версия на този комплекс, включително и доколкото за пореден път слива собствената си фигура и собствения си биографичен опит с „големия“ национален разказ. Например когато си спомня как майка му убедено твърдяла, че България е най-хубавата земя на света, макар че – както сам отбелязва – никога не била виждала друга. За да конституира етнонационалния български ‘свят’, цялото творчество на Вазов по необходимост стои именно

върху идеалната представа за българската природа. В един значителен дял то картографира българския ландшафт в цялата му „хоризонтална“, собствено географска широта и всеобхватност. Вазов е само една във висша степен „колективна фигура“, творчеството му осъществява докрай и завършва етапа на възрожденската литература, която има две основни грижи – да очертае родното пространство в хоризонталната му, етногеографска широта („от Бяло море до Дунав – по румелийски полета“) и да изпълни това пространство с исторически обем. Но – NB: вече не с далечното „славно минало“ на Крум, Асен и Самуил, а с непосредственото, едва-едва отделило се от политическата актуалност минало на собствената си епоха. Да го „засели“ с фигурите на героични прадеди, да напои родната земя с героично, но и жертвено пролята кръв. (Тази времепространствена холограма е обща черта на модерния национализъм, която отново дължим на Немския романтизъм: Blut-und-Boden-Ideologie. Опит за неин философски екстракт през непосредствения опит на германския националсоциализъм и същевременно негова онтологична универсализация отвъд „немското“ ще стане „втората“ философия на Хайдегер след войната: идеята за вкоренеността / *die Verwurzelung* на човека, при което мащабът се разтваря от конкретен ландшафт към цялата земя-природа и обитаващото я човечество. Но междувременно, преди това възкресяване-трансформация на националистичния сюжет в глобалистки, се е състояло едно друго важно събитие...)

Подобно кореново мислене на природата не приключва с епохата на националното Възраждане, то става основен фактор в драматичното обособяване на модерния „вътрешен“ Аз от колективните етно-ценности (Фазите на това отделяне ни дава Яворовата поезия по линията „Нощ“ – „Родина“). Същото като майката на Вазов по същество ще заяви и Далчев в своето стихотворение „Към родината“ (1965), което е опит за рационално обяснение на една ирационална, или по-точно отвъдрационална, паралогична (нулева, тавтологична) аргументация: „Не съм те никога избирал на земята“ и те обичам „не защото си богата“ (или по каквато и да е друга рационална причина), „а само за

това, че си родина моя” (чист случай на *petitio principii*: онова, което трябва да бъде изведено като следствие, е предпоставено като основание).

Или казано в термините на Кант, родината, включително и сведена до първичното, сетивното си проявление във вид на своята природа, е априорна ценност, което означава абсолютна, стояща не само преди, извън личния опит, но и преди, извън всяка рационална аргументация.

Същото ни казва и едно действително свидетелство на етнолог (Клод Леви-Строс): след половингодишен престой сред едно от най-примитивните племена дълбоко в Амазонията той бил изпратен с всеобщи ридания и окаявания за това, че трябвало да напусне най-прекрасното място на света и да се върне в Европа. За разлика от скептичния модерен разум, наивното съзнание винаги обитава „най-добрия“ от всички възможни светове.

Можем, екстраполирайки, да обобщим и същевременно да се върнем при най-конкретното. За този тип наивно съзнание природата е неproblemатична даденост, която е абсолютна в ценностен план не защото е някаква, т. е. заради собствените си свойства, в себе си и за себе си, а само защото е „за нас“, наша. Тя не стои като проблем, независимо дали се свръхаксиологизира, или обратното – изобщо не се забелязва като ценност.

Ако изглежда, че тук има някакво противоречие, веднага ще дам най-прост пример, за да поясня какво имам предвид под незабелязване на природата като ценност. Всеки планинар или пътешественик се е натъквал на това как местните (били те български селяни пастири или „диваци“ някъде из все по-оредяващите периферии на света) безогледно разхвърлят боклуците си, докато той, външният, пришълецът, е този, който ги събира след тях и ги носи дни и седмици наред в раницата си, за да ги изхвърли, когато слезе долу, в цивилизацията.

За наивното съзнание природата, да повторим, не е ценност тъкмо защото самото то е чиста природа, неотделено от нея. (Можеш да забележиш нещо като ‘нещо’, като обект, само ако си отделен от него.) Слято с нея, то изобщо не я забелязва. А още

по-малко му хрумва да я възприеме като ценност – че тя не е абсолютна, вечна и неизменна даденост, подлежаща на изчезване, ако не се опазва.

Такава ценност – естетическа или етическа – тя може да бъде само за отделилия се от природата, за онзи, който влиза в нея отвън. *Едва изгубена като реалност, природата може да придобие символния статут на ценност.*

Но тук стои един практически въпрос, който променя перспективата. В идеален план самите боклуци на местните са също такава природа, които съвсем естествено, незабележимо се връщат обратно в нея, абсорбират се, без да ѝ вредят, докато „нашите“ боклуци са от различно естество: химия, пластмаса, полиетилен... Проблемът обаче е, че в ерата на колониализма и наследилия я глобализъм отдавна вече и „техните“ боклуци са „нашите“ – същата химия. Но „те“, диваците, продължават да се отнасят към тях както към изконните си органични отпадъци – за тях една опаковка от чипс или бутилка от кока-кола е същото като обелка от банан; за самата природа обаче не е.

И ето ни в сърцевината на проблем, който късната/кризисна модерност на XX век ще разпознае като екологичен. Глобален по обхвата си, това е „големият“ културноисторически сюжет на западната цивилизация. Едва модерното западно съзнание (тавтология: „модерното“ по определение е „западно“) е това, което започва да схваща природата като проблем в момента на необратимото си отделяне от нея. Става способно да я помисли *активно* като ценност само като *изгубена* ценност.

Но това е третият, диалектически етап в културноисторическото разгръщане на сюжета, след първия – на наивната неотделеност на домодерното съзнание от природата – и втория – на собствено модерното съзнание, когато природата се схваща като радикалния враг.

Всъщност границата между първите две фази е колкото основополагаща, толкова и омекотена в един определен смисъл. За наивното „естествено“ съзнание природата е едновременно същност и враг – всеобхватният битиен „свят“

на непрестанна борба за оцеляване. За дивака тя не може да е ценност по простата причина, че е нещо, с което той трябва да се бори всеки миг, за да оцелее – със студа и дъжда, с дивите зверове... Опитомена чрез система от религиозни вярвания и ритуални практики, природата за него е „дом“, но в този дом опасността е постоянен съжител. Така, обемайки целия „свят“ на дивака, отрицателното и положителното взаимно се уравновесяват: в качеството си на „свят“, едновременно „външен“ (околен) и „вътрешен“ (битие), природата е колкото враг, толкова и съюзник, слети по абсолютен начин в модуса на битийна същност. Именно в рамките на този абсолютен баланс природата се анихилира като ценност. Тук култура, разбира се, е налице; но тя все още не е решително обособена като „втора природа“, отделена от „първата“.

Именно с автономизирането на културата като човешката „втора природа“ започва демонизиране на същинската „първа“ природа, схващането ѝ като враг. По-горе определих това схващане като „активно“ заради неговия идеологически характер, за разлика от *практическото*, строго *утилитарно*, недистанцирано, на ръба на саморефлексията си схващане на природата като враг от природния човек/дивак.

Очертавайки все повече границите на собствения си *човешки* свят като култура, човекът демонизира природата като хтонично място, което трябва да напусне, като враг, който трябва да бъде победен. Тъкмо по този начин се разгръща мейнстриймът на западната модерност след XV век: природата като фундаменталния, конституиращ противник, в чието сразяване модерността предполага собственото си основание, собствения си *raison d'être*.

За „чистото“ модерно съзнание природата не просто не е ценност (каквато – в нулева степен – е за наивното съзнание от първата фаза в диалектическия сюжет); тя е антиценност: враг, чието сразяване е базисното условие за собственото утвърждаване.

Това е втората фаза в сюжета.

Необходимо е тук едно важно уточнение. Този културно-исторически сюжет в различните си етапи и преходи не е едно-кратен историкоразвоен и географски локализиран акт. Бих го определил като субстанциален акт, който се възпроизвежда многократно в различни социокултурни контексти и на различни равнища. Но – само в рамките на западната култура, родила понятието за модерност и единствената, в която природата е обявена за враг.

Точно обратното е в незападните култури, източната например, или в така наречените примитивни етнокултури, където между битие и природа не съществува несъвместимост – те са в неразривна хармония: природата (в общия случай) е анимизирана като майка, животните и растенията – като сестри и братя, планините и горите – като дом.

Един прочут въпрос на Макс Вебер може да бъде преформулиран и по следния начин: как, по силата на какво свързване на обстоятелствата, става така, че само тук, в Западна Европа, и в протежение на едва няколкостотин години природата е обявена за враг на човека и на човешкото? Още повече че и двата основни стълба на западната цивилизация – гръцката античност и християнството, Атина и Йерусалим – са с корени в Изтока: Египет, Персия, Индия? Но и двата в самия акт на обособяването си отделят човека и сферата на човешкото спрямо природата в специфична метапозиция, едновременно познаваща с разума си и властваща. Тук и гръцката „политика“, и юдейската космогония са единомисленици. Аристотел не допуска автономно битие на растенията и животните, телеологизирайки съществуването им единствено „заради човека“, комуто животните са „по природа определени за подчинение“ („Политика“ I 1256b)²; ап. Павел приглася: макар да са твари Божии, животните живеят по плът, а не по дух, те нямат душа, а само инстинкт и сетива, колкото да служат човеку. Модерността ще абсолютизира този възглед за господарската доминация на човека, спрямо когото цялата при-

² Аристотел. *Политика*. Прев. Ан. Герджиков. София: Отворено общество, 1995, с.14.

рода се подразделя на два едри дяла: полезни и вредни неща, спрямо които единствен човекът е абсолютното битие в себе си и за себе си; единствен той притежава свобода, докато „природните неща“ са безправни, „те могат да се използват като средство и да им се причинява насилие“, по думите на Хегел³. Но след като вече се е състоял, разривът на човека с природата завинаги ще носи травмата на един скрит, но мощен копнеж по едно изгубено щастие – невъзможно връщане към една изгубена цялост. Още в момента на обособяването си – от хармоничната цялост на естеството – западната култура е белязана с радикална травма, която ще бленува превъзможването си и този блян ще е собственото ѝ отрицателно основание, собственият ѝ *raison d'être*.

Анимистично-поетически – или „по“ Фройд – сюжетът може да бъде разказан чрез фигурите на разкаялия се блуден син и всеопрощаващата майка. Това асиметрично отношение между спокойната, едновременно великодушна и безразлична майка природа и тревожния блуден син точно е предусетено от Шопенхауер, първия модерен антизападен мислител на Запада: „В Индия нашите религии не могат никога да пуснат корен. Древната мъдрост на човешкия род няма да бъде изместена от събитията в Галилея. Обратно, индуската мъдрост прониква обратно в Европа и ще предизвика коренна промяна в познанията и мислите ни“⁴. Казано е столетие преди предсказаното да се сбъдне.

Западното съзнание започва да стига до този поврат именно в третия – кризисен, диалектически – етап на модерността: да преживява своя поврат в отношението си към природата едва след като се е почувствало победител – тревожна празнота в момента на пълното тържество. Миг след еманципирането си, на принципа „мъртвият не ни е враг“. Или: „добър индианец е само мъртвият индианец“. Или напрегнатият, изпълнен с вини и разкаяния разказ в „Тотем и табу“ за обожествяването на убития Баща, по-скоро на убитата Майка...

³ Цит. по: Хегел, Г. В. Фр. *Учение за религията. Записки на ученици*. София: Ат. Атанасов, 2022, с. 74.

⁴ *Светът като воля и представа*. Т. 1, § 63 (Прев. Х. Костова-Добрева, Ив. Стефанов. София: З. Стоянов, 2008, с. 553).

Едва в момента, когато е убило природата, модерното съзнание става способно да я схване като ценност – именно *като изгубена ценност*.

Но както се каза, макар в големия, еднолинеен сюжет на западната цивилизация това да е еднократен акт, на различни подравнища и в различни геокултурни и културноисторически контексти той многократно се възпроизвежда типологически. И както всеки културен сюжет, си има своя архетипов образец – митът за Златния век, един от модерните вторични митове на Просвещението, който охотно ще бъде подет от Романтизма.

Неслучайно митът за Златния век е възкресен като модерен мит тъкмо от Просвещението, с общите усилия на Хюм, Русо, Вико, Хердер, Хаман... Възкресен е в момента, когато се фундаментализира властта на разума. Идеята за природата като ценност – *като вече изгубена ценност* – възниква едновременно с фундаментализацията на модернизационната идея, която е антиприродна, и като същностна, макар и отрицателна част от нея. Едновременно *pro* и *contra*.

Това не е точно онази диалектика на Просвещението, която Хоркхаймер и Адорно имат предвид. Това е една друга диалектика, която преди време се опитах да аргументирам:

Така в едрия си смисъл Просвещението реализира една програма за еманципиране на същностно човешкото, мислено като все по-рационално, от нещо, което би трябвало да определим като природа, ала чийто статут съвсем не се поддава на еднозначно обяснение. От една страна, то трябва да е онази анти-сила, която да оправдава целия рационалистичен и еманципаторски порив на епохата – някаква мрачна хтонична праматерия, сфера на извънчовешкото, от която той, Човекът, трябва (подобно на Микеланджеловия овързан роб) да се изтръгне, за да се роди посредством целенасочени усилия, направлявани от разума – от разума-светлина, който единствен може да прогони мрачния хтон на природата. От друга страна обаче, във всеобщия порив към рационализиране на света е всмукана и самата природа, въздигната е като епифания на един чист математически (геометричен) разум, чиято същност кога категорично, кога саморазбиращо се, в общата логи-

ка на следренесансовия поврат, е секуляризирана. Вследствие на което самата идея за природа е антропологизирана, включена в сферите на човешкото.

Просвещението е перманентен спазъм, чиято същност е основана на динамичното равновесие между две противоположни сили, действащи на различни равнища и в различни свои проекции.

Културата – това е *самият* копнеж-по-Природата. Природата е един същностно необходим за нея фантазъм. Тя е утопично въобразеното ‘друго’, което е ядрото, самият конститутивен център на ‘същото’.

‘Същото’ произвежда ‘другото-на-себе-си’ като утопична проекция, където полага погнусата от себе си като креативен енергиен център за собствената си устойчивост.

Оттук насетне – след Русо – модерността, разгръщайки се като самата себе си, ще генерира – вътре в собствените си конститутивни параметри – и една паралелна контра-тенденция, която ще я състои в абсолютно равна степен. Или казано с максимално синтетичния език на логиката: *модерността = модерност + контрамодерност*.

Самата Култура [...] е тази, която в мазохистичен порив създава/въобразява Природата като необходимото (си) ‘друго’. Тази атавистична необходимост се реализира по единствения реално възможен начин – чрез специфичен акт на символично заместване – *в сферите на изкуството*. Импулсът за реално действие е трансформиран, подменен и в крайна сметка *пълноценно реализиран* чрез естетическия си заместител. Сблъсъкът Култура–Природа е отместено състоял се в метафизичния акт на халюцинацията, в акта на собственото си описване, въобразяване чрез словото⁵.

Оттук насетне централният културноисторически сюжет води към Немския романтизъм.

⁵ Антоу, Пл. Русо – Троянският кон на Просвещението. Природа и принуда. – В: *Природа и общество. Нови изследвания за Жан-Жак Русо / Nature et société. Nouvelles études Rousseauistes*. София: Кралица Маб, 2010, с. 267, 272, 274, 275, 279.

Повратът: екологичната идея. „Вторият“ Хайдегер

Целият този сюжет, който протича като скрита същност в процеса на цялото Просвещение, се преживява в силно стъстен вид, като диалектически спазъм, от западната култура през XX век, особено силно – през третата му четвърт, когато се появява модерната екологична идея. Въпреки че самото понятие *‘екология’* е по-ранно, създадено от Хекел в края на XIX век, в съвременния си вид – като политическа кауза – то се налага именно през 60-те години на XX век като реакция срещу хипертрофиращата мощ на новите технологии.

Западният (технически, фаустовски) човек, от една страна, престава да схваща природата като враг, защото вече напълно се е еманципирал от нея, затвърдил е окончателно господството си („мъртвият не ни е враг“). А от друга страна, все по-ясно си дава сметка, че тя не е саморазбираща се даденост, а крехка, уязвима ценност, която, вече победена символично, се нуждае от защита в сферите на реалното.

Тази промяна след войната несъмнено е част от кризисното самосъзнание на късномодерния човек; от самоомерзението му като рационално, надприродно същество, търсещо опора в други ценности; от усещането му за онтологична самотност, за захвърленост в неуютата на Историята и света, казано с речника на Хайдегер.

Най-силен израз на това кризисно съзнание става късната философия на Хайдегер, когато критиката на модерната техника и рационалната наука предполага реципрочно реабилитиране на човека като природно същество – приобщаването му към една изгубена от него битийна пълнота. Фундаменталната онтология от първия период преди войната открива естествените си основания в екологичната проблематика. Най-тясно то място между тях е метафората за дома, обитаваната къща (гр. *οἶκος*), която етимологично е в основата на понятието *‘екология’*. Преди да е битиен „дом“/свят за човека, з/Земята е преди всичко неговият естествен „дом“/къща, неговата окръ-

жаваща среда (*Umwelt*⁶) в качеството му на природно същество. Във вид на своеобразен контрамодерен реверс на биологичното е възвърната ролята на незаобиколим субстрат на онтологичното, но отношението между тях съвсем не е еднозначно и праволинейно.

Крайтъгълно понятие в късната философия на Хайдегер е *земята*, натоварена с онтологични значения. В природната си същност тя едновременно е почвата (*Boden*), раждащата материя и планетата Земя (*Erde*) като глобалния дом на човека. Но преди да продължим в тази посока, нужно е да се добави, че тази дихотомия не изчерпва целия обем на Хайдегеровото разбиране за земята. Определени смислови пластове водят на една метастепен към самото философстване (вж. надграждащата интерпретация на Делюз и Гатари в „*Qu'est-ce que la philosophie?*“, гл. I. 4. Геофилософия): в гръцката си версия (която е родоначална, коренна в Хайдегеровия смисъл на *ἀρχή*) земята се подразделя на 'земя' и 'територия', като първата има органичен характер и се родее с „наивната“ мъдрост на предсократиците, а втората е полисна/политическа категория и отпраща към метафизичната, логосна философия, възникнала със Сократ/Платон. Оттам се алюзира с ролята на западния капитализъм в дихотомията „земя – територия“ на път към отговор на основния въпрос на М. Вебер благодарение на каква констелация от обстоятелства рационализмът и капитализмът възникват в европейския Запад (с корени в Гърция), а не например в Китай, въпреки сходни обективни предпоставки за това, които обаче не проработват? Филиацията между гръцкия философски рационализъм и модерния капитализъм/империализъм/колониализъм, генетично заразен с експанзионистки импулс, е пряка. Модерният християнски Запад се отнася към другите култури/цивилизации, които среща, по същия начин, както се отнася към природата – като към враг, който трябва да бъде

⁶ Понятието на зоолога Якоб фон Юкскул (1864–1944), възприето от философската феноменология; едно от централните в Хайдегеровото мислене след войната.

победен; като към „суров“ ресурс, който трябва да бъде у-своен, при-общен: „цивилизован“, европеизиран, покръстен, християнизиран. Тоест да бъде изтръгнат от собствената си същност, ставайки „за нас“. Докато Китай например никога не изпитва желание да „китаизира“ Запада⁷ – той е толерантен към различието, също както китаецът се стреми да живее с природата в хармония, на едно равнище с всички съставляващи я същества, не да е техен господар. Същото се отнася за целия Изток. (За тази връзка между философско и политическо – типологична, но и съвсем пряка – пише Хусерл в „Кризата на европейските науки и трансценденталната феноменология“; неговият конкретен пример е с Индия.) Но да се върна към Хайдегер, фокусирайки се върху неговата късна философия (която определено върви на Изток) по начин, който да ни отведе в желаната тук посока.

В хоризонта на политическата актуалност на епохата двете значения на земята – Boden и Erde – се сливат в екологичната кауза. Вегетативната фигура на з/Земята като раждаща материя, етимологично женска, *майчинска* (общия корен 'mater'), се слива с природата като място на вкорененост на човека в битието – негов „дом“ в първоредното значение на οἶκος (къща)⁸, мислено в онтологичен смисъл като мястото, където съществата се чувстват у дома си. Този дом в ерата на модерния глобализъм е цялата земя-природа, сливаща се със самата планета, изгубена в студения необят на Космоса, който ни е разкрит от модерната оптична техника и новата постнютонианска физика, в чийто неуют човекът е „захвърлен“ така, както е „захвърлен“ в битието си.

⁷ Тук се има предвид традиционната източна култура изобщо, в най-едър план, като същностно пасивна спрямо западната, агресивна, винаги мисионерски насочена, спасяваща, колонизираща. Не се правят екстраполации към актуалното съвремие под знамето на глобализма, когато източната (resp. китайската) култура е фатално озападна (вкл. и под знамето на комунизма, една от кристалните еманации на западния рационализъм).

⁸ Heidegger, M. Grundbegriffe der Metaphysik. Welt–Endlichkeit–Einsamkeit. In: Heidegger, M. *Gesamtausgabe*, Bd. 29/30. Frankfurt a. M.: V. Klostermann, 1992 (2 Aufl.), S. 382–383.

Първоизточника откриваме у зоолога Якоб фон Юкскюл, силно повлиял формирането на „втората“ Хайдегерова философия. Още в „Основни понятия на метафизиката. Свят – крайност – самота“ (1929–30) Хайдегер припомня частнозоологическия произход на понятието екология, означаващо отношението на животното към неговата окръжаваща среда (Umwelt) като мястото, където животното е в своя дом. Основната философска теза след „обрата“ (около средата на 30-те години) води към екстраполация на зоологическата проблематика върху човека и човешкото битие, а по този начин – и към идеята за модерната екология като модус на отношението на човека към неговия Umwelt. Този Umwelt, този последен дом на човека е Земята в общото, тоталното ѝ значение на планета и природа. Екологията като наука за общия дом на нещата (das Dings, das Materielle), животните и хората – дом, който не може да бъде друг освен природата в цялост, която е самата планета Земя.

В този глобален дом човекът не е господар, а сънаемател наред с всички останали същества, съставляващи природата – животните и растенията. Самото съществуване е съ-съществуване [с другите] (Mit-sein): човекът се сблъсква с „другия“ не просто като „подръчна вещ“, а като „друг, подобен на самия мен“, т. е. като друга екзистенция. Този фундаментално-онтологичен сюжет, разгърнат в „Битие и време“, в късната философия на Хайдегер допуска разтваряне – най-малкото като открита възможност – в по-широк план, не само към „другия“ човек, но и към всички други същества, с които човекът споделя съобитаването на света. Човекът съществува в единство със света (In-der-Welt-sein) и тъкмо то е онова „конкретно“, което в Хегеловата диалектика е същността/истината. Всички съществуващи същества споделят общо битие (Sein). Или, казано с по-голям смислов толеранс, всички са „братя“, свързани в обща генеалогия, както „примитивното“ тотемистично съзнание си е представяло неразривната синхронна и диахронна свързаност на човека с животните и растенията, без онтологична граница между тях; каквато е и „картината на света“ в източ-

ната философия/религия. В тази ситуация езикът, основният инсигнуум на човека, вече не е инструмент за властване над останалите „неща“ в природата, а средство за единение като съществуващо, биващо (Seiende). Нещо повече, самият той, обладаващият езика човек, е само средството (модусът, начинът – die Weise), което да позволи чрез езика си „нещата“ (животните, растенията) да разкрият собствения си смисъл – като самите себе си и за себе си, не „за него“. Ролята на човека в света е сведена до едно общо позволяване (Gelassenheit, Sein-Lassen) на общобитието да бъде. Също както светлината прави нещата видими, изважда ги от скритостта им, така човекът – сам „просека в леса“ (Lichtung) според поетично-метафоричната философска терминология на Хайдегер – чрез езика си осветлява и про-явява битието: самият език като „lichtend-verbergende Ankunft des Seins Selbst“ – „осветено-скрита поява на самото битие“ (в знаменитото писмо за „хуманизма“).

Неслучайно тъкмо тази фундаментална онтология на „втория“ Хайдегер според мнозина ляга в основата на едно ново направление в екологията през 70-те години – т. нар. „дълбинна екология“ (Deer Ecology): Арн Нес, Тимъти Мъртън и др. Това най-просто означава отиване отвъд утилитарното разбиране на екологията с оглед на човека и „за благото на човека“ като привилегирован обитател на планетата: разбиране на природата като вътрешно балансирана система, в която всеки елемент е еднакво важен – ценност „за себе си“, не „за“ човека. Но преди всичко – „за“ системата в ненакърнимата ѝ цялост, в смисъла на Хайдегеровата идея за без-предметност (das Gegenstandlose), което не означава лишеност от съдържание/същност, а загуба на индивидуалната автономност на отделните (бивши) обекти поради подчинеността им на един всеобхватен обект – системата. Променя се цялостната битийна представа, формирана от картезианството и британския емпиризъм. Разбирането на живота и света като механистична система, а на социалния живот – като непрестанна борба, подчинена на съперничеството и конкуренцията, отстъпва пред един нов, холистичен възглед за света, който е дълбоко екологичен в същността си.

Едно от лицата на дълбинната екология – видният британски етнолог, социолог, лингвист, биолог (и съпруг на Маргарет Мийд) Грегъри Бейтсън – е автор на специфична комуникационна теория, която синтезира биологичния и човешкия опит в обща сфера – свързаността на биологичния организъм, в т.ч. и човека, със средата му, природна и социална. В двете си силно влиятелни книги от 70-те години “Steps to an Ecology of Mind”(1972) и “Mind and Nature” (1979) той проблематизира коректността на човешкия сетивен опит спрямо природната реалност, смятана до този момент за самоочевидна, превъзхождаща тази на останалите същества – базисна постановка в разбирането за еволюцията. Оспорена е валидността на човешката интегрираност в биосферата: не е ли, пита Бейтсън, най-голямата заблуда на човека това, че той самонадеяно смята тъкмо своята интегрираност за перфектната? (Всъщност много по-низши организми са много по-съвършено пригодени към средата си в сравнение с човека.) Оттук Бейтсън предлага нов тип „екология на съзнанието“, коренно преосмисляне на менталните цели, които човек си поставя. Тя би породила ново отношение към природата, ново понятие за екология, различно от това на масовото консумативно общество, полагащо се в диапазона между хоби и бизнес, т. е. между циничния хедонизъм и циничния утилитаризъм, и двете „за“ човека, „в името на човека“.

Теорията на Бейтсън следва и концептуализира един цялостен поврат в западното мислене, състоял се през 60-те и 70-те години.

За разлика от „обикновената“ екология, която основно е насочена към това да констатира проблемите в тяхната реалност и да се опитва да ги разрешава в същия прагматично насочен модус на реалността, дълбинната екология оголва менталните (философски) корени на кризата и търси изхода в преосмисляне и промяна на фундаменталните светогледни представи на Запада, идещи не само от ерата на класическата модерност, с явления като рационализма, капитализма, икономическия фундаментализъм и прагматизма, но и от много по-дълбоко. Затова особено широк е отзвукът от един доклад

на Лин Т. Уайт-младши – „Историческите корени на нашата екологична криза“, – публикуван в сп. „Science“ през 1967 г.⁹, в който потребителското отношение към природата, развило се само в западната цивилизация, се извежда пряко от християнската етика. (Друг възможен отговор на класическия въпрос на Макс Вебер.) В „Що е то философия?“ Делъз и Гатари, невидимо стъпили върху фундаменталните питання на Вебер и Хайдегер, извеждат същото от втория корен на Запада. Но и нещо повече: те установяват пряка връзка между гръцкото философско мислене в посоката, в която поема то след Сократ/Платон, и западния политически експанзионизъм в епохата на модерността. Западният човек постепенно се разделя с господарското си самочувствие спрямо природата, внушено от Светото писание, давайки си сметка, че статистически погледнато, на един *homo sapiens* се падат над сто вида други сухоземни бозайници, хиляди видове птици, милиони видове насекоми и още повече риби...

Отричайки ценностите на западната модерност, идеите на дълбинната екология възобновяват основни черти на „примитивното“, митологично мислене, неотделящо човека от природата, животните, Космоса...¹⁰ (Ще открием аналогията на различни равнища в писането на Й. Радичков.)

В последните страници на последната си обща книга, цитирана по-горе („Qu'est-ce que la philosophie?“, 1991), Делъз и Гатари есенциализират тази тенденция, връщайки се към прецедентните постановки на Юкскюл за чувстващата и мислеща способност на природата и разбирането на планетата хабитат като цялостна система. Проблематизира се основополагащата

⁹ White, L., Jr. The Historical Roots of Our Ecologic Crisis, *Science*, New Series, Vol. 155, No. 3767 (Mar. 10, 1967), pp. 1203–1207. (Срв. Николова, А. Екологичното съзнание и особеностите на източната мисловност. – *NotaBene*, 2015, № 29:: <http://notabene-bg.org/read.php?id=336>.)

¹⁰ За тази връзка вж.: Стефанова, Ю. Безпокойствата на модерността и митологията. – В: *Словото, класическо и ново. Юбилейна конференция на Факултета по класически и нови филологии, 2005 г.* Т. 1. Съст. Св. Арнаудова. София: УИ Св. Кл. Охридски, 2007, с. 76–83.

граница между човека и животното, между природа и изкуство: устройвайки своя дом хабитат (гнездо, леговище), животните извършват творческа дейност, подобна на архитектурната при човека.

Повратът, който западната наука постига през този период в сферата на екологичното съзнание – в широкия и още повече в *дълбокия*, философски смисъл на понятието (тук непременно трябва да прибавим и извънредно влиятелно, култово заглавие като „The Tao of Physics“ на Фритьоф Капра от 1975 г.), всъщност е чуване на отворена врата за незападните култури, особено за тези на Далечния Изток: будизма, индуизма, шинтоизма... В друга своя книга две десетилетия по-късно – „Мрежата на живота“ – Капра констатира този обрат като факт. На мястото на вертикалните властови йерархии е възникнала една нова, паратактично конструирана „картина на света“, основана на разбирането за „хоризонтална“, мрежовидна взаимосвързаност на всички съставляващи го явления, при което мрежата е метафора на екологията, на екологичното отношение не само към природния свят, но и към човешкия, социалния¹¹.

Именно натам, на Изток, целенасочено и последователно върви Хайдегер в късната си философия, явяваща се доразвитие и същевременно надмогване, отрицание на идеите от класическия му труд „Битие и време“ (1927) – преход от човешкото битие *Da-sein* към едно общосподелено битие *Sein*. И същевременно радикална критика на късномодерния нихилизъм (в лицето на Ницше – един силно хайдегеризиран Ницше): нихилизмът като „забравяне“ на битието (*Seinsvergessenheit*), на онтологичната разлика между просто съществуване и битие – онова изгубване на онтологичния смисъл, което човекът е „постигнал“ в историческата си еволюция като отдалечаване от природата и съставляващите я „неща“ (животните, растенията, реките, камъните, планините...), в стремежа си за господство над тях, за покоряване на планетата Земя. Господство, чийто

¹¹ *The Web of Life. A New Scientific Understanding of Living Systems*. New York: Anchor Books, 1996, pp. 10–11.

екологичен смисъл малко се отличава от милитаристкия, както багерът в същността си на Техника не се отличава от танка или атомната бомба. Опустошавайки планетата със своите машини, отравяйки я с химикалите си, човекът оставя след себе си мъртви пространства, по които безпризорно блуждае сам той, „работещият звяр“, изгубил истината за битието си.

Макар да става представителното име в тази тенденция, Хайдегер съвсем не я изчерпва; дебатът за техниката бележи цялата германска философия след войната, закономерно продължение на геософската линия в нея след Немското просвещение и Романтизма. Налага се мисленето на техниката като заместител на „човешкото“ и в това ѝ качество – като антиприродна в най-широкия, буквално планетарен смисъл на понятието. По същото време, през 50-те години, Карл Шмит например лансира идеята, че в новата глобална, постисторическа епоха именно войната на човека (в своята техническа съ-оръженост) със Земята е продължител (заместител) на „горещите“ войни от историческата ера, международнационални и класови. В едноименна книга от 1950 г. той въвежда понятието „номос на Земята“ (*Nomos der Erde*), за да обозначи пространствените аспекти на политиката в нововъзникващия глобален ред. А от друга страна, самото глобално противопоставяне между Запада и Изтока, между капитализма и комунизма, е „поетически“ видяно като отглас от първичното разделение на земя и море¹².

Една влиятелна книга – „Командва машинизацията“ на швейцарския историк и теоретик Зигфрид Гидеон (1948)¹³ – поставя началото на нова линия на изследване на техниката в консумативното общество, възникващо след войната: машината в най-интимната, „домашната“ си версия във всекидневния

¹² В есето „Историческата структура“ (1955). Срв.: Тиханов, Г. Режими на модерността в зората на глобализацията: Карл Шмит и Александър Кожев. – В: Тиханов, Г. *Световна литература. Космополитизъм. Изгнание. Избрани статии и интервюта*. София: Кралица Маб, 2022, спец. с. 166; 183–184 (там и библиогр. по въпроса).

¹³ Giedion, S. *Mechanization Takes Command: A Contribution to Anonymous History*. Oxford University Press, 1948.

бит на човека. Тя по специфичен начин ще ескалира във френския структуралистки дискурс през 50-те и 60-те години, във вид на класификационен подход към функционализма на „всекидневната“ вещ машина, от автомобила до миксера, но също феномени като храната, модата, рекламата, киното (Р. Барт¹⁴, Ж. Бодрияр¹⁵) – изследване на функционалното и семиотично присъствие на вещта в бита на масовия човек, включително и като реализация на дълбинни психически комплекси в духа на модната по това време психоанализа. Въдъхновен от Юнг, проблемът за индивидуацията на човека и техниката занимава Жилбер Симондон¹⁶ (чиито идеи пък, от своя страна, оказват силно влияние върху Делюз). Битовата технизация е видяна като преобразуване на природния „околен свят“ (Umwelt) в симулакър (Бодрияр), едновременно „външен“ и „вътрешен“. Именно в този всекидневен, одомашнен вид Техниката поробва човека, едновременно незабележимо и тотално, във вид на *Machenschaft*, подменяйки цялостно битийния му „свят“.

Критиката за световноисторическото развитие на техниката става централен мотив в следвоенното творчество и на Хайдегер. В известното писмо за „хуманизма“ (1947) въпросът за техниката като същност на материалисткия светоглед е тясно обвързан с американизма, равнопоставен с комунизма и фашизма като една от заплахите пред хуманизма, разбираан извън кавичките като мислене на човека и човешкото откъм близостта му до битието (Sein)¹⁷ в изтъкнатия смисъл на близост до природата. В доклад, четен в Бремен през 1949 г., хипертрофията на модерната хранителна индустрия и технологизацията на селското стопанство са равнопоставени с практиките в нацистките концлагери като явления от общ порядък – различни, но неотделими проявления на едно и също: „Земеделieto сега е

¹⁴ „Митологии“ (*Mithologies*, Paris: Seuil, 1957) и др.

¹⁵ Baudrillard, J. *Le Système des objets*. Paris: Gallimard, 1968.

¹⁶ Simondon, G. *L'individu et sa genèse physico-biologique (L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information)*. Paris: P.U.F., 1964.

¹⁷ Хайдегер, М. За „хуманизма“. Цит. по: Хайдегер, М. *Същности*. Съст. Д. Денков и Хр. Тодоров. София: Гал-Ико, 1993, с. 154–155.

моторизирана хранителна индустрия, по същество същото като производството на трупове в газови камери и лагери за унищожение [...], същото като производството на водородни бомби“¹⁸.

Селското стопанство е една от най-директните форми на агресия върху тялото на земята, но не единствената. Такива са всички начини на извличане на енергия от нея през модерната технизирана епоха. Енергията на природата вече не се сее, обгрижва и жъне, както е правил някогашният селянин, а буквално се изтръгва чрез машини. Модерната машинизация разкъсва плътта на земята, за да извади земните недра от тяхната скритост като открита рана, например във вид на кариера за открит добив на въглища или руда, а почвата – в качеството на площадка за раждане на рудата, за разлика от „стария“ начин за разкриване на тази скритост, когато същото поле, обработвано от селянина, е изглеждало иначе, а обработването му е означавало грижа и ухажване. Посявайки зърното, той поверява семената на собствената им сила да растат и опазването на техния растеж. Селският труд не експлоатира полето (той е органична част от самата природа). Обратно постъпва модерната техника: „Земеделието сега е механизиран отрасъл на хранителната индустрия. Въздухът е подложен на добиване на азот, земните недра – на руда, рудата – на добиване например на уран, уранът – на атомна енергия, която може да бъде използвана за разрушения или за мирни цели“¹⁹. Основна е разликата между водноелектрическата централа, изградена на Рейн, и стария дървен мост, който от векове свързва двата бряга: електроцентралата не е вградена в реката така, както мостът е вграден, по-скоро реката е вградена в електроцентралата – в качеството си на река тя е само доставчик на хидравлично налягане поради съществуването на електроцентралата. Добита по този начин, енергията не се използва непосредствено, а се трупа и съхранява – ситуация на крайно

¹⁸ Heidegger, M. *Das Ge-Stell*. – GA 79. *Bremer und Freiburger Vorträge*. Frankfurt/M: V. Klostermann, 1994, S. 27.

¹⁹ Heidegger, M. *Die Frage nach der Technik*. Цит. по: Heidegger, M. *Die Technik und die Kehre*. Pfullingen: Neske, 1962, S. 14–15.

отчуждение между съвременния човек и природата. По-нататък Хайдегер се обръща към неизменния Хьолдерлин. Но дали с още по-голямо основание не можеше да цитира „Старецът и морето“: личният двубой на човека с природата или животното, който дори когато убива, не е убиец, защото, подобно на тотемистичния дивак, е равен с тях, нито по-голям, нито по-малък от рибата, отношението му е лично, роднинско („Не трябваше да излизам толкова навътре в морето, риба – каза той. – Това не беше от полза нито за мене, нито за тебе. Прощавай, риба“²⁰).

Същността на този кардинален конфликт между земята и техниката като конфликт между естеството и волята в духа на Шопенхауер е изразена още в „Преодоляване на метафизиката“ (1936–46)²¹: скритият закон на земята я удържа в рамките на една умереност, където нищо (дървото, насекомото) не надхвърля чертата на своята възможност, рамкирана от раждането и смъртта. Докато волята, установявайки се в техниката, подчинява земята на законите на изкуственото (τέχνη), насилва я да излезе извън границите на възможното и така я изтощава.

Но техниката не е само „отрицателен герой“ в Хайдегеровия разказ на модерността. Разгледана като онтологически фактор, тя е амбивалентно явление. В своя прогрес техниката постепенно подменя понятието за „човешкото“, поставяйки на негово място себе си по отношение на природата като околна за човека свят. Така тя се конституира като конкурент на човека и „човешкото“ и в този смисъл – като опасност за него. Но където е опасността, оттам иде и спасението. През последната епоха на модерността естествените науки ни представят природата в математизиран вид, като съвкупност от изчислими отношения. Благодарение на техниката този математически метод се превръща в доминиращ над хората фактор при практическото приложение на науката, като организиране на предметния свят.

²⁰ Хемингуей, Ъ. *Старецът и морето*. Повест и разкази. София: Отечество, 1982.

²¹ Heidegger, M. Überwindung der Metaphysik. In: GA 7. *Vorträge und Aufsätze*. Frankfurt/M: V. Klostermann, 2000, S. 67–98.

Така техниката се оказва единствената налична сила, способна да разкрие истината/същността на света. Това означава, че човекът не трябва да се отказва от възможностите, предоставени му от техниката, а само да не губи подозрителността си към тях.

Хайдегер за пръв път формулира идеята за двойствения характер на техниката в доклада „Въпросът за техниката“ (Мюнхен, 18 ноември 1953), публикуван през 1962 г. като част от неголяма, но извънредно важна брошура – „Техниката и обратът“ (*Die Technik und die Kehre*), където е разгърнат широкообхватен, едновременно цивилизационно-исторически и есенциален сюжет, в който човекът е поставен между техниката и земята/природата. Спасителният среден път на това „между“ е изкуството като „техника“ (τέχνη), но и като единственият начин човекът да живее „поетично“, т. е. в близост с природата, в съгласие с нея.

Така очертана, „екологичната кауза“ на Хайдегеровата философия, строго политическа в актуалността на епохата, е забулена в един силно омекотен език, който е по-скоро поетичен, митологично-метафоричен, отколкото философски в метафизичния смисъл на понятието, последователно отричан от Хайдегер. В самия си изказ тя се родее с архаичните разкази на света, например представянето на земята като раждаща вегетативна фигура. А в описанието на начина, по който човекът посредством техниката изнасилва земята, изтръгвайки насила богатата ѝ, съзираме глобална метафора, която не само разказва философията с езика на мита (едипоподобният хюбрис: синът, който изнасилва своята майка), но по същество мисли философските проблеми с наивното тотемистично съзнание на природния човек, на домодерния дивак. (Например – на радичковски селянин.)

Философията на Хайдегер отразява двойствения „дух“ на самата епоха, когато кулминират и се сблъскват два противоположни разказа на модерността. Именно през 50-те години възниква съвременното консумативно общество, в чиято основа стоят както „жаждата за живот“, избухнала след края на войната, така и новите технологични достижения, стимулирани от войната, които навлизат във всекидневния бит на хората. Във

всичките си сфери науката е във възход. Този възход е преди всичко технологичен, във вид на рационалната наука-science, майка на техниката в лицето на теоретичната физика (чийто пряк продукт са космическите изследвания, но и атомната бомба), хранително-вкусовата промишленост, индустриалната химия, ескалиращата химизация и технологизация на селското стопанство...

Противопоставянето на техниката и природата в такава екологична и същевременно битийна перспектива се налага като една от силните линии в хуманитарното мислене през 60-те и 70-те години. Близко до Хайдегер стои американският философ и социолог Люис Мъмфорд. В двутомното си изследване „Митът за машината“ (1967–70)²² той въвежда понятието „мегамашина“, за да обозначи цялата система на модерната икономика и формирания от нея цялостен живот на западния човек. Същността на тази система е тоталитарна и в двете си огледално противоположни версии – северноамериканския и съветския империализъм, еднакво основани на механистичния светоглед от Ренесанса насетне, еднакво военолюбиви в стремежа си към глобална хегемония и овладяване на природните ресурси. Машината не е израз на могъществото на модерното общество, а по-скоро на неговото безсилие и парализа в откъсването му от природата. Технологичният „прогрес“ на Запада е аномалия, ентропичен процес, на който Мъмфорд противопоставя един *органичен светоглед*, основан на ценности, противоположни на икономическите и пазарни фетишизации.

В този момент „природата“ е инкорпорирана, включена по краен начин в рационално-технологичния метаразказ. В разцвет по това време са и природните науки, особено биологията, която заявява претенциите си на фундаментална наука. Самият Хайзенберг признава, че акцентът в естественаучните изследвания преминава от физиката към биологията. През

²² Mumford, L. *The Myth of the Machine*. N. Y.: Harcourt Brace Jovanovich, 1967 (Vol. 1. Technics and Human Development); 1970 (Vol. 2. The Pentagon of Power).

60-те години тази революция вече е факт. Възникват множество нови хибридни клонове на науката и нови науки, синтезиращи природонаучното с математическото знание. Във властта на една все по-усилваща се тенденция – общата математизация на науката, природните науки (все повече под формата на едно „математическо естествознание“) разказват самата природа като „изчислима система от сили“, което ги сближава с експерименталната физика²³. Главната арена, върху която се разгръща този синтез, са генетиката и молекулярната биология. („С помощта на биофизиката, биохимията, кибернетиката и математиката тези науки разкриха физико-химическата природа и молекулярната структура на материалните носители на наследствеността, както и механизма на биосинтеза на белтъка, който е основата на жизнените процеси“, пише през 1967 г. един български философ на науката²⁴.)

Но хегемонията на едната линия стимулира огледално-реципрочно развитие на противоположната, на собственото си отрицателно. Като реакция на технологичния бум възниква *новото екологично съзнание* – първоначално като част от общата съпротива срещу стремителната дехуманизация, когато човекът все още е в аксиологическия център – абсолютният субект и господар на света, интронизиран като такъв през предходните столетия. Но твърде бързо (и тъкмо тук е голямата заслуга на Хайдегер) хегемонията на човека е разколебана за сметка на останалите събитатели на общия дом, откриването им като „неща“ в себе си и за себе си. От друга страна се активират обратни хуманистични тенденции, които обаче парадоксално преливат в екологичната идеология, където човекът е детрониран като самовластен господар: в положителен смисъл, лишено от кавичките си, „хуманистичното“ е плътно приближено към природата, като модус на нейното вслушване (*Hören*) и разкриване.

За пръв път новите технологии се осъзнават като „ново варварство“, като самоубийствени за човека – не само в пряк

²³ Heidegger, M. *Die Frage nach der Technik...*, S. 21.

²⁴ Ирибаджакوف, Н. *Философия и биология*. София: НИ, 1967, с. 8.

смисъл (атомната бомба и другите оръжия за масово самоунищожение в апогея на Студената война), но и в косвен, чрез унищожаването на природата, на планетата Земя като неговия единствен дом и на самата земя/почва като раждаща материя. (Загатната от Хайдегер аналогия между селскостопанската и военната химия, между ДДТ и „Agent orange“.) И в цялост – застрашеността на земята природа като общия дом (οἶκος) на всички същества, с които човекът съобитава в общо битие.

Закономерно по това време – не и без влиянието на новата постнютонианска физика – Западът истински открива източната философия, в която основно положение е невалидността на основната гносео-онтологична антитеза в западната култура „субект – обект“: неотделеността на индивида от окръжаващия го „свят“, вписаността му в цялостен „поток на живота“ (по израза на Парменид, един от любимите на Хайдегер предсократици).

Представата за природата като фундаменталния враг на човека, с който той е в непрестанна борба, се заменя от разбиране за принадлежността му към нея: не господар и екзекутор на природата, а само частица е човекът, съставляващ я заедно с всички останали вещи и твари. Това е коренният поврат, който се случва в западното самосъзнание и западната представа за 'свят' през третата четвърт на XX век.

В собствения си поврат, в собственото си развитие от Dasein към Seinsverständnis, в разбирането си на Техниката и Земята, философията на Хайдегер се оказва израз на една основна, кризисна раздвоеност в самосъзнанието на късната модерност, която достига апогея си около 60-те години, разбира ни в по-широк смисъл, от втората половина на 50-те до края на 70-те – период, който е ключов (осев) за развитието на западния свят, но и на България като част от него. Всички основни характеристики на тази двойственост, очертани дотук, ще открием и в българската литература през този период, като израз на определена социокултурна ситуация. Ще ги открием както в посока към единия полюс – мито-поетическия примитив, така и в посока към другия полюс – критика на рационалния

сциентизъм, при това в цялата релативност помежду им. Но ще открием също и непосредствената загриженост за природата в сблъсъка ѝ с техниката.

България не е изолиран остров; социокултурни контексти и литературни езици

Цялата тази ситуация на късната модерност, чийто максимален, собствено философски изразител става Хайдегер, е *глобална* в пълния смисъл на понятието.

В нея т. нар. „Желязна завеса“ е само незначителна подробност, доколкото двете противоборстващи си глобални системи – капитализмът и комунизмът, либералната демокрация и тоталитаризмът – са еднояйчни близнаци, еднакви в същността си реализации на поробващото човека господство на Техниката, разбирано в прекия, но и в широкия смисъл на *Machenschaft*.

Същите проблеми, изложени дотук, са актуални и в българските стопански и социо-ментални реалности от края на 50-те до 70-те години на XX век.

През тези десетилетия, в апогея на късномодерната технологизация, България не е изолиран остров; тя преживява по свой начин, в собствените си мащаби същите или сходни модернизационни процеси, същите или сходни интелектуални дилеми и безпокойства, същите контрамодерни терзания.

Впрочем островната метафора е на Емилиян Станев. Във връзка със замислите си около една творба, която ще остане ненаписана (или полунаписана в различни варианти), писателят констатира в духа на Джон Дън (само че преобръщайки ранномодерния хуманизъм на Дън): „Не можеш да избягаш от съвременността, въпреки българското здравомислие [...]: да останеш глух за общочовешките проблеми днес. И тъй темите се усложняват, ценностите се обезценяват, бъдещето на България се помрачава от общото помръкване и объркване на сегашния свят. Не сме никакъв остров, отделен от света, херметически затворен.“²⁵

²⁵ Станев, Ем. *Дневници от различни години*. Съст. и предг. Р. Пенчева. София: ЛИК, 2003, с. 88–89 (16 ноем. 1976).

Българската култура, за разлика от други, като немската, няма развита философска саморефлексия. Още от Вазов насетне нейното философско самосъзнание – колективното българско битие в Историята – се изразява посредством литературата, в художествени образи.

В целия си езиково-дискурсивен диапазон българската литература между 50-те и 70-те години активно дискутира актуалните проблеми на обществото. Спектърът е широк. Тук се включват модернизационни и контрамодернизационни явления, в които се „оглеждат“ „външни“ социокултурни процеси, характеризиращи изключителната динамика на тези десетилетия: тежката индустриализация на 50-те и развитието на нови, по-фини технологии през 60-те; урбанизацията и усилената миграция, водещи до цялостна коренна промяна в социокултурната стратификация. И не на последно място – окончателното изчезване на родовия традиционализъм, на „вечния“ етнопримитив и запазването му именно във вид на *изгубена ценност* от литературата (в ролята ѝ на националния „голям разказ“), чрез някои от водещите направления през този период: т. нар. котловинна литература, рефлексите на магическия реализъм и др. под. (върхови заглавия като „Диви разкази“, „Свирепостта“, „Родихме се змейове“, „Корените“).

Сред всички движения в литературата, които артикулират/дискутират цялата тази стопанско-демографска, социокултурна и ментална динамика, ще обърне внимание само на един фактор. А именно на екологичната идея, разбираана най-напред в прекия си смисъл, но също и в по-широк, сплетена с антисциентистка тенденция, която се доближава – дори във фигурите на езика си – до глобалната ситуация, очертана по-горе.

Българската литература през този период регистрира ясно изразени *екологични ангажменти*, контрамодерни по своята същност. Те се включват в силна антимодерна тенденция, която работи на различни равнища. Най-видима е тя в наивната „селска“ проза през този период и нейните консервативни носталгии по умиращото село и личното „шаячно“

детство, въпреки идеологическата, външно привнесена тяга в противоположна посока (емблематично име тук е Крум Григоров). На по-дълбоки равнища и *по обратен начин* антимодерната критика работи тъкмо в модернизационните процеси в художествената проза, включително и в рамките на „селската“ тема, където модернизацията на литературния език през този период е най-силна. Усложняването на изказа позволява въвеждане на проблема посредством сблъсък между линейния разказ за Историята и кръгово-повторителното живеене на традиционния селски човек. Между модернизационните усатреми на самата Епоха в глобалисткия патос на идеологията, от една страна, и нововъзникващи митологеми за *корените* и инфраисторичната родова памет, от друга – ризоматични концепти, лежащи извън Историята, на големи, почти недосягани от нея дълбочини. Социокултурната ситуация на епохата е радикално разполовена по линията „природа – история“ в най-широкия обем на тези понятия, а литературата въвежда нови езици и нови похвати, за да опише колизията, например във вид на карнавално преобръщане (по Бахтин, един от актуалните метаезици на епохата) между „горницата“ на модерната, официозна История и народната „долница“, между патоса и иронично-скептичната гротеска. Така е например в автохтонните прояви на т. нар. магически реализъм през този период, особено у Радичков. Антимодерната критика се разгръща в глобален, културно-ментален план, далеч извън сферата на наивния автобиографизъм, и същевременно в сферата на литературния език посредством сложни, многогласови наративни стратегии, когато, от една страна, чрез сказови похвати наративната гледна точка съвпада, или изглежда, че съвпада с една архаична, „древна“, по думите на Кр. Куюмджиев, селска гледна точка, която е „по-древна от религиите, държавата, идеологията, историята“²⁶. А от друга страна, между тях

²⁶ Куюмджиев, Кр. Малките и големите илюзии на Ивайло Петров. – *Пламък*, XIII, 1970, № 24, с. 139.

винаги стои пародийно напрегната дистанция посредством играта с различни повествователни езици, например на „селския“ примитив и научно-техническия жаргон (на модерната физика, космическите изследвания или научнофантастичната литература) – играещи с референта си езици, нито един от които не е в „чистия“, автентичния си вид. В тази забуленост в езика нерядко прозира ясна морална критика на модерната агресия срещу природата, както е в прозата на Радичков през 70-те, в сборници като „Скални рисунки“ (1970), „Шест малки матрьошки и една голяма“ (1977), „Малка северна сага“ (1980).

Но антимодерната критика иде и от противоположната посока. Сред най-силните ѝ изразители са и „градските“, философски мислещи писатели, и то от глобални позиции, близки до Хайдегеровото разбиране на техниката като новия поробващ човека фактор и науката *science* като неин агент. Тъкмо усложняването на езика в прозата, част от модерните тенденции през 60-те, позволява натоварването ѝ с екологична кауза не само във вид на „външен“, референциално адресиран проблем, но и в начина на „вътрешната“, собствено езиковата му артикулация, като теоретико-философски дебат.

Тук ще се спра на някои от екологичните ангажименти в българската проза през този период. Ще представя накратко общата картина с акцент върху три имена, представителни за основните направления в нея, както и за основния антагонизъм на епохата: един „селски“ писател – Йордан Радичков, един „градски“ – Павел Вежинов, и един, който, без да е нито „селски“, нито „градски“, е в активна теоретико-философска позиция спрямо екологичната колизия (главно в металитературните си изказвания, дневникови записки, анкети, интервюта, но и в някои художествени творби от този период), а именно Емилиян Станев.

Също като за Хайдегер, съвременната наука-техника за Станев е цялостно явление, в което доброто и злото са неотделими, доколкото в нейния строго *прагматичен* „етос“ те са утилитарно адресирани към човека: доброто е сведено до „полезното“, а злото – до „вредното“. И в двете си форми науката е антиприродна – директна агресия срещу природата.

Неин чист образ е индустриалната химия, която трови полята, реките и океаните. Самият разказ за това предполага охладен, нехудожествен, естественонаучен, собствено *технически* стил, както в едно „тематично“ интервю, посветено на екологията (и както Хайдегер в знаменитото си „посмъртно“ интервю за „Шпигел“ от 1966 г.²⁷ демегафоризира философския си дискурс, за да оголи проблема):

Пръскаме овошната градина с отрови против вредните насекоми, пойните птички изяждат тия червейчета и умират и нашите гори замлъкват – няма птичи песни, а небето става небе без птици. От години наблюдавам как чинките, червеногушките, славеите, синигерчетата и пр. все по-рядко се срещат; авлигите, черешарките и други рядко се чуват²⁸.

И едва след това, на една втора степен, бидейки антиприродна, науката е античовешка, насочена срещу самия човек в суициден акт, в който убийството на природата е само междинна фаза. Многобройни са изказванията на писателя в този смисъл, като това: „Науката, науката! От нея ядем бройлери, замразена мърша и отровни плодове...“²⁹. Консумативизмът има и скрита страна. Третирането на природата и животните само като „суровина“ (за хранително-вкусовата промишленост) в една по-далечна перспектива води към самия човек, защото той не е извън природата, а част от нея, наред с останалите ѝ съ-обитатели („Животните са наши съквартиранти“, буквално заявява Станев в друго интервю³⁰). Другаде връзката, както у Хайдегер,

²⁷ Nur noch ein Gott kann uns retten. – *Der Spiegel*, N 23, 31 Mai 1976, S. 193–219. („Посмъртно“, защото по волята на философа е публикувано едва след смъртта му.)

²⁸ Докато не е станало късно. Интервю на П. Сърненска. – *Кооперативно село*, № 80, 13 апр. 1974, с. 1–2. (Също и: Станев, Ем. *Събрани съчинения в седем тома. Т. 7. Недовършени и непубликувани творби, сценарии, публицистика, писма*. Под ред. на Н. Станева и др. София: Бълг. писател, 1983, с. 457.)

²⁹ Станев, Ем. *Дневници...*, с. 37 (4 септ. 1972).

³⁰ Свинтила, Вл. Етично-творческата дейност на народа – основа на нашата култура. При Емилиян Станев – по случай неговата 60-годишнина. –

е съвсем ясно – до цинизъм – оголена: „Ние, хората, изтребихме огромно число птици и животни, някои видове изчезнаха, сега не ни остава, освен да изтребим колкото се може повече себеподобни...“³¹. Наблюдавайки българските реалности, Станев се оказва съвсем близо до проблеми и идеи, които са централни за хуманитарния дебат през XX век. Модерността, заявява Хайдегер в Бременския си доклад от 1949 г., цитиран по-горе, е цялостно, тотално явление, неделимо на „полезно“ и „вредно“, на „добро“ и „лошо“. Единен световноисторически процес, в който производството на животински трупове в кланиците и на човешки в газовите камери са само различни негови проявления, а именно на повсеместно и все по-ускоряващо се технизиране на живота; овладяването, контролирането и поставянето на разположение за употреба на всичко съществуващо, включително и на човека. „Тези, които се опитват радикално да разграничат едни от проявленията на този процес от други негови проявления, просто не разбират, че те вървят по необходимост заедно“³². Без да познава този доклад, Станев многократно сравнява „достиганията“ на модерната наука, прагматично насочена към „все по-пълно задоволяване“ на материалните потребности на консумативното общество, с масовото унищожаване на хора в концлагерите, хранителната индустрия – с антропофагия³³. Също както у Хайдегер, специален фокус у Станев е машинизацията (и химизацията) на селското стопанство, където амбивалентната среща-конфронтация между прагматично насочената наука-индустрия и земята/природа е съвсем пряка. Оттук Станев естествено, на собствен ход, стига до екологичната кауза, докосва се до идеи на „дълбоката екология“.

Твърде различно помежду си, говорещо на различни езици, опериращо в широк тематично-езиков диапазон,

Труд, XXI, № 39 (9304), 15 февр. 1967, с. 2.

³¹ Станев, Ем. *Дневници...*, с. 86 (9 ноем. 1976).

³² Кънев, Ал. *Хайдегер и философската традиция*. София: Изток-Запад, 2011, с. 379.

³³ Вж. Станев, Ем. *Дневници...*, с. 44 (12 окт. 1973); *Докато не е станало късно* (Станев, Ем. *Събр. съч.*, Т. 7, с. 458).

творчеството на тримата автори се явява представително за една силна тенденция, която ескалира в литературата на 70-те, когато конкретните български проблеми, като миграцията, разрушаването на колективната памет под напора на модернизацията, унищожаването на природата, сплетени в общ комплекс, се осмислят в линията на глобалните безпокойства на епохата (екологията, генното инженерство, ядрената заплаха, модерната индустриализация и технологизация), а литературата пряко сблъсква наука и природа в сферата на морала. Не парадокс, а закономерен израз на зрелост е обстоятелството, че ясната консервативна кауза се артикулира с похвати, надмогнали наивния, автобиографично детерминиран сантимент на литературата от преди само едно десетилетие. В общата сфера на този модерен разказ се изличават, интерферира втресезиковите различия. Като в Айнщайнова вселена фолклорно-митологичната гротеска на Радичков се оказва неочаквано близко до научната фантастика на късния Вежинов, когато по това време също вълнува глобалният проблем за дехуманизацията на науката, за моралната отговорност, пред която се изправят нови науки като кибернетиката или генетиката (област на моралното, където науката и природата се сблъскват фронтално). Изненадващо общи са, поне на пръв поглед, възторзите и тревогите – в литературата и отвъд нея – на органичния „природолюбител“ Станев (това „горско пиле“, по думите на Надежда Станева) и „градския“ модернист Вежинов. Авторът на „Белият гущер“ (1977) често споделя, че природата е „единственото осезаемо нещо, към което се отнасям с преклонение“, макар това отношение да е „съзерцателно“, не на външно „любуване“ и „прехласване“ (каквото е това на езичника Станев); и въпреки това, признава писателят: „Когато гледам как хапят и късат плътта ѝ равнодушните стоманени багери, изпитвам едва ли не физическа болка“³⁴.

Вежинов, както и Станев, едва ли е чел Хайдегер; но немският философ използва същата техно-органична образност,

³⁴ Свиленов, Ат. *Събеседници*. София: Бълг. писател, 1975, с. 123 (Разговорът е от началото на 1974 г.).

същото сливане на фигурата на машината с тази на звяра, ръфещ тялото на майката земя; и не на последно място – същия силно метафоричен изказ, близък до примитивния, митологичен анимизъм. За да опише техниката (като съвременния начин на отнасяне към битието, коренно различен от този на „естествения“ предмодерен и немодерен човек), Хайдегер рисува подобни апокалиптични картини на машини зверове, които нараняват плътта на земята, за да изтръгнат от утробата ѝ нейните блага... Веднага можем да успоредим с наблюдение на Станев – едно от многото от този род: „интензивността на експлоатацията, с която сега експлоатираме планетата“, води директно към самоунищожението на човечеството³⁵. Но суицидният нагон на човека включва, минава през унищожаване на цялата планета и цялата съставляваща я природа, жива и нежива.

Подобно на късния Хайдегер и на късния Станев, и късният Вежинов е убеден, че „човек е за природата това, което е ракът за човека“³⁶. И също като късния Станев изпитва „почти религиозно чувство към точните науки“³⁷, главно към онези, които смята за водещи – атомната физика, генетиката, молекулярната биология³⁸, и заедно с това е яростен антисциентист³⁹. Но ако Вежинов и в антимодерните си, антицивилизационни идеи е цялостно ляв, модерен автор, то Станев е съвсем близо до национал-консервативната идеология на „селските“ автори през 60-те и 70-те години, на „почвениците“

³⁵ Станев, Ем. *Дневници...*, с. 69 (3 февр. 1976).

³⁶ Мемоарно свидетелство на Вера Ганчева, В: Делчева-Вежинова, П. (съст.). *Книга за Павел Вежинов*. 2-ро прераб. изд. София: УИ Св. Кл. Охридски, 2014, с. 386.

³⁷ По свидетелство на Владимир Зарев: *Ibid.* с. 406.

³⁸ По свидетелство на Светлозар Игов: *Ibid.* с. 394. Мемоаристите от редакторския кръг на сп. „Съвременник“, основано от Вежинов, са единодушни относно ролята му за появата и активното поддържане в едно литературно издание на научен отдел (рубриката „Наука и живот“, превърнала се във физиономична за изданието); вж. също спомените и на Сергей Райков в „Книга за Павел Вежинов“.

³⁹ Св. Игов: *Ibid.* с. 395.

(чийто теоретик-идеолог е Т. Жечев). Късният Станев споделя общата тъга по изгубената органичност на патриархалното битие. Но не в елементарния *автобиографичен* смисъл на личните жалби по дядовите волове и шаячните торбички на детството (т. нар. „селска лирика“, или автобиографичната проза на писател като Крум Григоров). Емилиян-Станевият консерватизъм е напълно лишен от подобни носталгии; моралният патос на неговите терзания е с глобален мащаб, макар да е вписан в родния контекст и да извира от него.

Личните жалби на българската литература от 60-те и 70-те години у „жестокия реалист“ Станев, напълно лишен от всякакъв род сантиментализми, се трансформират в глобален културно-цивилизационен скепсис. От носталгията по пасторалната природа на родното място, „котловинно“, неизменно „селско“ и антиурбанично в общия патос на българската литература – към изгубената природност като „изгубен рай“ на историческото всечовешко битие. А самият процес на отдалечаване от тази първична природност – като процес на онтологична загуба: загуба на свободата и щастието като крайни, онтологични състояния („Скот Рейнолдс и непостижимото“⁴⁰).

Подобни близости не са въпрос на преки влияния или заимствания, а на общо обитаване на „епохата“, на общо ангажиране с глобалните проблеми, които тя поставя – проблеми, които усилено модернизират се България по свой начин преживява по същото време. Тяна артикулация и дискусия закономерно става художествената литература в различните си езици – понякога съвсем различни един от друг, каквито са тези на Йордан Радичков и Павел Вежинов например⁴¹.

⁴⁰ Замислен през 1965, разказът е написан основно през втората половина на 1970 г. и е публикуван в сп. „Пламяк“, 1973, кн. 3. Подробен прочит на разказа в този аспект вж. в цит. кн. „Анималистиката на Емилиян Станев“ (2019), особено Втора част, гл. 5.

⁴¹ Продължението на настоящата студия е посветено на екологични аспекти в творчеството на Радичков и Вежинов през посочения период. То ще бъде публикувано отделно.

Bibliography

Antov, P. *Animalistikata na Emiliyan Stanev. Biopoliticheski i filosofski problem, Kritika na politicheskoto. Stanev i Heidegger* [Ангов, Пл. Анималистиката на Емилиян Станев. Биополитически и философски проблеми, критика на политическото. Станев и Хайдегер]. Sofia, Books4all, 2019.

Antov, P. *Pred nepostizhimoto: Emiliyan Stanev i Martin Heidegger* [Ангов, Пл. Пред непостижимото: Емилиян Станев и Мартин Хайдегер]. Sofia: Books4all, 2021.

Antov, P. *Rousseau – Troyanskiyat kon na Prosveshtenieto. Priroda i prinuda*. In: *Nature et société. Nouvelles études Rousseauistes* [Ангов, Пл. Русо – Троянският кон на Просвещението. Природа и принуда. – В: *Природа и общество. Нови изследвания за Жан-Жак Русо*]. Sofia: Kralitsa Mab, 2010, p. 266–282.

Barthes, R. *Mithologies*. Paris: Seuil, 1957.

Baudrillard, J. *Le Système des objets*. Paris: Gallimard, 1968.

Boyadzhiev, Ts. *Chovekat i prirodata. Renesansat na XII vek* [Бояджиев, Ц. Човекът и природата. Ренесансът на XII век]. Sofia: UI Sv. Kl. Ohridski, 1991.

Delcheva-Vezhinova, P. *Kniga za Pavel Vezhinov* [Делчева-Вежинова, П. (съст.) *Книга за Павел Вежинов*, . 2-ро прераб. изд.]. Sofia: UI Sv. Kl. Ohridski, 2014.

Giedion, S. *Mechanization Takes Command: A Contribution to Anonymous History*. Oxford University Press, 1948.

Hegel, G. W. Fr. *Uchenie za religiyata. Zapiski na uchenici* [Хегел, Г. В. Фр. *Учение за религията. Записки на ученици*]. Sofia: At. Atanasov, 2022.

Heidegger, M. Das Ge-Stell. In: Heidegger, M. *Gesamtausgabe*, Bd. 79. *Bremer und Freiburger Vorträge*, Frankfurt/M, V. Klostermann, 1994, S. 24–67.

Heidegger, M. Die Frage nach der Technik. In: Heidegger, M. *Die Technik und die Kehre*. Pfullingen, Neske, 1962, S. 5–36.

Heidegger, M. Grundbegriffe der Metaphysik. Welt–Endlichkeit–Einsamkeit. In: Heidegger, M. *Gesamtausgabe*, Bd. 29/30. Frankfurt/M, V. Klostermann, 1992 (2 Aufl.).

Heidegger, M. Nur noch ein Gott kann uns retten, *Der Spiegel*, N 23, 31 Mai 1976, S. 193–219.

Heidegger, M. Überwindung der Metaphysik. In: *Gesamtausgabe*, Bd. 7. *Vorträge und Aufsätze*. Frankfurt/M, V. Klostermann, 2000, S. 67–98.

Heidegger, M. За „хуманизма“. In: Heidegger, M. *Sashtnosti* [Хайдегер, М. За „хуманизма“. – В: Хайдегер, М. *Същности*. Съст. Д. Денков и Хр. Тодоров]. Sofia: Gal-Iko, 1993, pp. 129–178.

Iribadzhakov, N. *Filosofiya i biologiya* [Ирибаджаков, Н. *Философия и биология*]. Sofia: NI, 1967.

Kanev, A. *Heidegger i filososfskata traditsiya* [Кънев, Ал. *Хайдегер и философската традиция*]. Sofia: Iztok-Zapad, 2011.

Kuyumdzhiev, K. Malkite i golemi ilyuzii na Ivaylo Petrov [Куюмджиев, Кр. Малките и големи илюзии на Ивайло Петров. – *Пламък*. *Plamak*, XIII, 1970, № 24, pp. 44–52.

Markaryan, E. Ocherts i po teoriya na kulturata. In: Markaryan, E. *Ocherts i po teoriya na kulturata. Za genezisa na choveschkata deynost i kulturata* [Маркарян, Ед. Очерци по теория на културата. – В: Маркарян, Ед. *Очерци по теория на културата. За генезиса на човешката дейност и културата*]. Sofia: NI, 1986, pp. 37–201.

Mumford, L. *The Myth of the Machine*, N. Y., Harcourt Brace Jovanovich, 1967 (Vol. 1. *Technics and Human Development*); 1970 (Vol. 2. *The Pentagon of Power*).

Nikolova, A. Ekologichното saznanie i osobenostite na iztochnata mislovnost [Николова, А. Екологичното съзнание и особеностите на източната мисловност]. – *NotaBene*, 2015, N 29: <http://notabene-bg.org/read.php?id=336>.

Sarnenska, P. Dokato ne e stanalo kasno [Сърненска, П. Докато не е станало късно. – *Кооперативно село*]. – *Кооперативно село*, N 80, 13.IV.1974, pp. 1–2.

Shopenhauer, A. *Svetat kato volya i predstava*, T. 1. [Шопенхауер, А. *Светът като воля и представа*. Т. 1.]. Sofia: Z. Stoyanov, 2008.

Simondon, G. *L'individu et sa genèse physico-biologique (L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information)*. Paris: P.U.F., 1964.

Stanev, E. *Dnevniitsi ot razlichni godini* [Станев, Ем. *Дневници от различни години*. Съст. и предг. Р. Пенчева]. Sofia, LIK, 2003.

Stanev, E. *Sabrani sacheneniya v sedem toma*. T. 7. *Nedovarsheni i nepublikuvani tvorbi, stsenarii, publitsistika, pisma* [Станев, Ем. *Събрани съчинения в седем тома*. Т. 7. *Недовършени и непубликувани творби, сценарии, публицистика, писма*. . Под ред. на Н. Станева и др.]. Sofia, Bulg. pisatel, 1983.

Stefanova, Yu. Bezpokoystvata na modernostta i mitologiyata. In: *Slovoto, klasicheskoto i novo. Yubileynа konferenciya na Fakulteta po klasicheski i novi filologii*, 2005 g. [Стефанова, Ю. Безпокойствата на модерността и митологията. – В: *Словото, класическо и ново. Юбилейна конференция на Факултета по класически и нови филологии*, 2005 г. Т. 1. Съст. Св. Арнаудова]. Sofia: UI Sv. Kl. Ohridski, 2007, pp. 76–83.

Stoyanov, Ts. *Idei i motivi na otchuzhdenieto v zapadnata literature*. Tom parvi. Ot Robinson do “Manifesta” [Стоянов, Цв. *Идеи и мотиви на отчуждението в западната литература*. Том първи. *От Робинзон до „Манифеста“* (1719–1848)]. Sofia: NI, 1973.

Svilenov, A. Pri Emiliyan Stanev. In: Svilenov, A. *Sabesednitsi* [Свиленов, Ат. При Емилиян Станев. – В: Свиленов, Ат. *Събеседници*]. Sofia: Bulgarski pisatel, 1975, pp. 5–21.

Svintila, V. Etichno-tvorcheskata deynost na naroda – osnova na nashata kultura. Pri Emiliyan Stanev – po sluchay negovata 60-godishnina [Свинтила, Вл. Етично-творческата дейност на народа – основа на нашата култура. При Емилиян Станев – по случай неговата 60-годишнина. – *Труд*]. – *Труд*, XXI, N 39 (9304), 15.02.1967, p. 2.

Tihanov, G. Rezhimi na modernostta v zorata na globalizatsiyata. Karl Schmidt i Aleksander Kojève. In: Tihanov, G. *Svetovna literature. Kosmopolitizam. Izgnanie. Izbrani statii i intervyyuta* [Тиханов, Г. Режими на модерността в зората на глобализацията: Карл Шмит и Александър Кожев. – В: Тиханов, Г. *Световна литература. Космополитизъм. Изгнание. Избрани статии и интервюта*]. Sofia: Kralitsa Mab, 2022, pp. 161–188.

White, L., Jr. The Historical Roots of Our Ecologic Crisis. – *Science*, New Series, Vol. 155, N 3767 (Mar. 10, 1967), pp. 1203–1207.

Зоологическа градина, менажерия, литература

Калина Захова

Институт за литература – Българска академия на науките

Резюме: Зоологическите градини са крайните топоси на лишаването от свобода. В същината си те представляват незаслужено (за разлика от човешките затвори) държане в плен на живи същества с цел показ. Тази несвобода е под камуфлажа на различни маски (като консервационна функция, образователна функция, туризъм), създадени, за да легитимират пленничеството и да приспят индивидуалната и социалната емпатия. Независимо от нормализиращите дискурси, които би трябвало да оправдаят държането на животни в плен с цел показ, това си остава несвобода, която е неприемлива от гледна точка на критическите изследвания на животните. Това е още по-вярно за зоопаркове като тези в България, в които условията на живот на животните са преимуществено повече от лоши. Текстът разглежда погледа на и към затвореното животно, както и някои примери на засичане между литературата и практиката в общи каузи. Студията следва примери как зоологическите градини са представени в българската литература – като реални зоопаркове и като фигуративни паралели с човешки проблеми. Тя изследва също и присъствието на фикцията в българските зоологически градини – както като различни типове нарративи, така и като истинско присъствие на книги и читални.

Ключови думи: зоологическа градина, менажерия, литература, несвобода, критически изследвания на животните

Zoological Garden, Menagerie, Literature

Kalina Zahova

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Abstract: Zoos are the ultimate topoi of deprivation of freedom. In their core they actually represent undeserved (unlike in human prisons) holding into captivity of living creatures for show. This unfreedom is camouflaged with various masks (such as conservational function, educational function, and tourism), designed to legitimise the captivity and lull the individual and social empathy. Notwithstanding the normalising discourses that are supposed to justify the holding of animals in captivity for show, it is still an unfreedom that is unacceptable from the point of view of critical animal studies. This is all the more true for zoos as those in Bulgaria, in which the living conditions of the animals are predominantly beyond poor. The text examines the look of and toward the captured animal, as well as certain instances of intersection between literature and practice in common causes. The paper follows a few examples of how zoos are presented in Bulgarian literature – both as real zoological gardens and as figurative parallels with human issues. It further explores the presence of fiction in Bulgarian zoos – both as various types of narratives and as real presence of books and reading places.

Keywords: Zoo, Menagerie, Literature, Unfreedom, Critical Animal Studies

Исторически погледнато, най-ранните сбирки от затворени диви животни представляват частни менажерии, които са натоварени със символната стойност да репрезентират богатство, сила, власт (Kreger 2010: 369). Менажерии, демонстриращи имперското богатство, има в Древен Египет, в Древен Китай, а в Александрия в Египет Александър Велики отваря първата публична менажерия. Разбира се, разграничението между човек и нечовек е различно в различните култури. Древните гърци например считали хората на границата на тяхното общество (като жените, робите, децата) за ненапълно членоразделни, а негърците и нехората за още по-нисши в

комуникацията си (Gera 2003: 183). През XIII век Кублай Хан събира животни от всички части на империята си, а през XVI век Кортес свидетелства за огромната сбирка на ацтекския крал Монтесума, съдържаща както животни нехора, така и хора – джуджета, роби и пр. (Kreger 2010: 369). Доминацията над животното нечовек, аналогично на доминацията над човека, е част от властовия механизъм на империите. Подобно послание за мощ и просперитет се предполага, че трябва да излъчват и сбирките от ловни трофеи – у нас например печално познати със своите колекции от трофеи са политическите лидери Тодор Живков и Пенчо Кубадински, чиято страст по убиването на животни и събирането на трофеи (особено на Кубадински) остава легендарна и до днес (Zahova 2020).

В историческата си основа менажериите представляват **показ** на живи същества и макар думата във френския си оригинал да произлиза от идеята, че тези същества са гледани от човека на определено място, реално акцентът на тези начинания е в **показа – показ, базиран на несвободата на животните**.

В края на XVIII – началото на XIX век в Европа се създават първите „зоологически градини“ в модерния смисъл на думата (виенският Tierpark Schönbrunn от 1765 г., парижката Ménagerie du Jardin des Plantes от 1793 г., лондонската Zoological Garden от 1828 г.), които съчетават показ на животни с излагането на растения, аранжирани в градини, и имат вече и научни, и образователни цели (Kreger 2010: 370).

У нас – без да се връщам в тракийски, римски и пр. времена – Царската градина е създадена от княз Фердинанд I¹, също както и Природонаучният музей. Фердинанд следвал примера на чуждестранните монарси (Матевски 1981: 7), но също така бил и голям любител на природата, поради което хората редовно му подарявали множество животни. Така през 1888 г. била отворена първата зоологическа градина на Балканския полуостров. Пара-

¹ Според Димитър Пармаков (2012) първите обитатели на дворцовия зоопарк – горски животни, са уловени и доставени от Тодор Хайдутина за благодарност, че Фердинанд присема сина му да живее и учи в двореца.

лелно с постъпателния строеж на отделните сектори на Царската зоологическа градина, в парка на двореца „Врана“ се обособява втора зоологическа градина, в която биват настанявани много от новите видове, включително и двойка индийски слонове, получени от немския търговец Карл Хагенбек² (ibid.: 10). В юбилейната фотодокументална изложба „130 години Зоологическа градина – София“, изложена в Софийския зоопарк, за слонове има отделен постер, а слон с корона е и логото на зоопарка. Интересно в бъдеще би било историята на слонове в Софийската зоологическа градина да се прочете паралелно с предложения от Мариана Шчигелска прочит на Познанския зоопарк в периода 1871–1945 г. през колониалния империализъм в държави без колонии (Szczygielska 2020). Историята на Софийската зоологическа градина е интересна и богата – включва и градеж (на нови клетки и сектори), и разрушения (най-съществени през Втората световна война), и смяна на собствениците (през 1947 тя минава към БАН, а през 1984 г. – към Столична община), и смяна на местонахождението (настоящият парк е открит през 1984 г. от Пенчо Кубадински).

Важно е да се отбележи, че в днешно време в света съществуват най-различни видове зоологически градини, паркове с дива природа, сафари паркове, паркове ферми, аквариуми, терариуми, делфинариуми, паркове с птици, убежища, резервати, центрове за спасени животни, различни специални паркове и пр. (представени синтезирано в Nekolný & Fialová 2018). Има асоциации на зоопарковете, както и определени критерии, на които парковете трябва да отговарят, за да бъдат признати за покриващи стандартите за добро отглеждане на животните (включително обстановка на живот, социални групирания, здраве, хранене)³. И е важно също да се наблегне, че у нас дори и най-големият и модерен зоопарк – софийският – всъщност не

² В края на XIX и началото на XX век Карл Хагенбек е водещ търговец на животни (и хора) в Европа, както и продуцент на екзотични етнографски представления, включващи хора и животни нехора от далечни региони.

³ Вж. например <https://www.aza.org/> [посетено 04.01.2023].

предлага добри условия на живот за своите обитатели, или така наречените „добри условия в неволя“ (Примак и др. 2018: 269).

Маскиране на несвободата

Отглеждането на животни в зоологически градини е по същество **несвобода** – това е **затвор**, но за разлика от класическия човешки затвор, в който определени индивиди са ограничени от свобода с цел предпазване на обществото и с цел изкупление на извършено престъпление и изправление на определена характерологична девиация, в случая със зоопарковете животните нямат никакъв „грех“, заради който да са затворени. Както знаем от Фуко, дисциплинарният механизъм създава затворени, сегментирани, постоянно наблюдавани места, в които затваря т.нар. „анормални индивиди“ – конституира тяхната „анормалност“ чрез конститутиране на бинарни разделения: например луд/нормален, опасен/безвреден, нормален/анормален и пр. Дисциплинарният механизъм реално създава дискурси, чиято цел е да изключват и контролират хората с помощта на знанието. Расистки, сексистки, империалистски и всякакви други властови идеологии систематично нормализират своите дискурси и спрямо тази нормализация стигматизират „другия“. С животните нехора сякаш е още по-лесно – те по презумпция биват приемани за по-нисши и съответно подчинени на човека. И все пак тяхното държане в затвор с основна цел показ също се нуждае от определени легитимиращи операции, инак емпатията – един от големите врагове на корпоративния капитализъм, би могла да се събуди от обществената си латаргия. И така, основните три маскировъчни облекла на несвободата в зоологическите градини са следните:

- ♦ консервационна функция;
- ♦ образователна функция;
- ♦ туризъм.

Няма да се спирам в детайли на конструирането на тези дискурси. Ясно е, че зоологическите градини представляват зна-

чими туристически атракции със съответните значими приходи. Ясно е също и че в условията на днешната глобализация, в които елементите на природата са подменени с културно модифицирани двойници, затворът „зоологическа градина“ се оказва всъщност единственият „реалистичен“ животински топос на града. В допълнение към привилегията да видиш животно на живо (рядка в съвременния дигитален свят), ти се предоставя и възможността да научиш нещо за него, а образователната функция, маскираща несвободата, е подсилена от редица инициативи (предимно за деца, но не само), например в Софийския зоопарк има Екологичен научно-образователен център; Зооклуб „Ной“; Лятно зооучилище и пр.

Консервационната функция е като че ли най-убедителната от всичките, затова бих искала да се спра на някои от нейните аспекти. Съществуват различни типове консервация на дивата природа. Според мястото, в консервационната биология се говори за *in situ* и *ex situ* консервация – в първия случай става дума за оригиналния дом на дадено животно (създаване на резервати, национални паркове и пр.), а във втория – за преместване извън естествения му хабитат (зоологически градини от различни типове). Опазването *ex situ* се счита за важна стратегия, особено що се отнася до спасяването на застрашените видове. Но в зоопарковете тези видове се съхраняват отделно, не се защитава цялото съобщество от хиляди видове, от което даденият вид е част (Примак и др. 2018: 265). Друг проблем на зоопарковете е, че поради маркетинговите си стратегии те търсят да привличат посетители, а това става чрез големите и редки животни, докато всъщност се пренебрегва „показването на по-малки и по-добре познати животни, които публиката харесва по-малко, но са представителни за по-голяма част от биоразнообразието в света“ (с. 266).

Представителите на критическите изследвания на животните и активистите за правата на животните са крайни в позицията си, че отглеждането на животни в неволя, в плен, в затвор е недопустимо от морална гледна точка, независимо от нормализиращия дискурс, с който науката оправдава това отглеждане.

Но консервационните биолози също поставят важни въпроси. Ето например какво пише Ричард Примак:

Следователно, когато изследователи създават програма за запазване на вида *ex situ*, те трябва да си зададат няколко етични въпроса:

- ♦ Как създаването на популация *ex situ* ще допринесе за съхраняването на дивите популации от този вид?
- ♦ По-добре ли е да бъдат оставени последните няколко индивиди от една умираща популация да доживеят дните си на свобода или е по-добре да бъдат хванати и използвани за създаване на популация *ex situ*, която може би никога повече няма да може да се адаптира за живот в природни условия?
- ♦ Популация на рядък вид, която е отгледана в заграждения и не знае как да оцелее в естествени условия, наистина ли представлява някаква победа в усилията за спасяване на един вид?
- ♦ Защо индивиди от един рядък вид се държат в неволя – в полза на самите тях, в полза на вида им, за подобряване икономическото състояние на зоопарка или за удоволствието на неговите посетители?
- ♦ Получават ли животните в неволя правилните грижи, които съответстват на техните биологични нужди?
- ♦ Направено ли е достатъчно, за да се образува обществото по проблемите, свързани с опазването на вида? (ibid.: 270–271)

И така, очевидно е, че за мен зоологическите градини (във вида и в състоянието им в България) са поредната неприемлива форма на отношение на човека към другите живи същества. В настоящата студия ще се ръководя именно от тази морална призма и ще се опитам да разгледам затвореното и показвано животно през някои литературни и културни примери, преобладаващо български, в някои избрани от мен аспекти.

Погледът

Всеки, който е бил в зоопарк, знае, че никъде животните не нехора не гледат хората. Хората отиват там и плащат билет

специално за да гледат животните, но те не ни гледат. Този липсващ поглед е описан отлично в следния пасаж от „За гледането“ (1980) на Джон Бъргър:

И все пак никъде в зоопарка чуждият човек не може да срещне погледа на животно. Най-много погледът на животното да се рее и да премине през него. Те гледат настрани. Те гледат съпяо отвъд. Те сканират механично. Те са имунизирани към срещите, защото нищо вече не може да заеме централно място във вниманието им.

Именно в това се съдържа основното последствие от тяхната маргинализация. Този поглед между животно и човек, който вероятно е играл ключова роля за развитието на човешкото общество и с който при всички положения допреди по-малко от век всички хора винаги са живеели, е бил унищожен. (Berger 1991: 28)⁴

Липсата на контакт дразни хората, дразнела ги е още повече в по-ранните години на зоологическите градини, когато културата при посещение на подобни места все още не е била формирана (ако приемем, че днес все пак донякъде е). В книгата „Разходка в зоопарка“ от 1981 г. д-р Станчо Матевски (1981: 162) свидетелства, че основен проблем за Софийската зоологическа градина е опазването на хранениците от недоброръвестни посетители, които често обезпокояват животните, за „да се раздвижели“ – с бастуни, чадъри, пръчки, камъни и други предмети. Матевски описва даването на вредни за животните храна и предмети и отдава некоректността към живите същества на недостатъчна обща култура, като, разбира се, подчертава, че това не е само българско явление (ibid.: 163). Проблемът с дразненето на животните в зоологическите градини, който съществува открай време, макар и в по-малка степен е актуален и до днес. В основата си това е проблем на неподходящата комуникация – затворените в клетка животни не желаят да комуникират със зрителя

⁴ Тук и навсякъде в студията, където не е цитирано българско преводно издание или не е указано друго, чуждосичните цитати са в мой превод.

човек, а човекът не иска да е само зрител – той иска да установи контакт, да предизвика животното към комуникационно взаимодействие, към някакви „забавни“ действия. Но животното не желае комуникация или игра, то се интересува от друго. Казано с думите на нобеловия лауреат Джон Максвел Кутси от неговия текст „Животът на животните“⁵:

Въпросът, който наистина го занимава (става дума за човекоподобната маймуна Султан – б.м., К. 3.), както той занимава плъха и котката и всяко друго животно, хванато в адския капан на лабораторията или на зоологическата градина, е: Къде е вкъщи и как да стигна до там? (Coetzee 1999: 30)

Предупредителните табели съпътстват всяка зоологическа градина, като образователен елемент те навлизат и в някои книги: дори в пътеводителите на зоологическата градина (напр. Тулешков и др. 1959) се появяват предупредителни образователни надписи към посетителите, които възпроизвеждат съдържанието на табелите (призиви за непровиране през решетки и парапети, културно отношение към обитателите на зоопарка, недразнене и нехвърляне на храна и предмети, незамърсяване и пр.). В днешно време погледът на човека е опосредстван през телефона. Най-често срещаната гледка в зоопарка е на човек, снимащ животно, което дори не отразява съществуването на човека. Днес по-малко дразним животните в клетките, защото самата комуникация (дори и между хората) е подменена с електронното опосредстване на мобилните технологии. Животното примирено излежава присъдата в своята клетка, а човекът го „запечатва“ в своя клетъчен телефон, опитва се да го присвои под формата на образ. Погледът на хората е опосредстван през телефоните им, животните затворници не ни гледат, а ние ги гледаме дигитално.

⁵ Недълъг текст, появил се първо през 1999 г. като самостоятелно издание с предговор на Ейми Гутман и отговори на Марджъри Гарбър, Питър Сингър, Уенди Донигър и Барбара Смитс, а после и през 2003 г. като част от романа „Елизабет Костело“.



Зоологическа градина – София, 08.04.2022 г.



Зоологическа градина – София, 08.04.2022 г.

Всъщност това как гледаме на другите живи същества, е изключително съществено за отношението ни към тях. През 1917 г. Херман Хесе пише:

Но колко често в миналото аз, подобно на хиляди други пътешественици, съм наблюдавал хората и градовете на екзотичните народи като нещо куриозно и съм поглеждал към тях като

в някаква менажерия, в която всичко е интересно, но поначало не се отнася до нас! Едва когато промених тази гледна точка и успях да видя хора и близки роднини в малайците, индусите, китайците, японците, едва тогава получих резултатите, които придават стойност и смисъл на едно пътешествие (Хесе 2021: 248).

Именно тази идея за единното човечество и чувството за братство и равенство е най-голямото откритие на Хесе вследствие на неговите далечни и съвсем не леки пътешествия. И сравнението с менажерия далеч не е случайно – именно когато гледаме на другите хора и животни с отстранен поглед, ние оставаме тотално безучастни към тях и тяхната съдба. За да ни е интересно в зоологическата градина, ние трябва да гледаме студено, безучастно и чуждо. Усетим ли обаче братството си с чувстващите животни, тяхното страдание зад решетките вече не ни е чуждо, тяхната безпричинно и безвъзвратно отнета свобода ни става близка и позната⁶.

Литература и практика

В тази част бих искала да обърна внимание на някои примери, в които литературата и практиката се засичат в общи каузи.

На първо място трябва да се спомене словенският писател Юре Детела (1951–1992). Това е изключително важна на словенската култура и литература фигура, чието творчество се явява визионерско по отношение на множество екологични въпроси; неслучайно словенските изследователи считат

⁶ Отделен и важен въпрос, който няма да разгръщам в настоящата студия, е свързан с присъствието на зоологическата градина като тема в детската литература. Един ангажиран писателски подход към тематиката би могъл да развие потенциала на децата за братско отношение към другите живи същества, докато обикновено се забелязва, че зоопарковете присъстват в детската литература предимно в игрова и/или информативна и/или комична светлина (срв. напр. Душков и Василев 1958, Милева 1965, Константинов 2005).

Детела за ранен предвестник на екологичния обрат в отношението към природата, както в мисленето, така и в изкуството (Kernev Štrajn 2013: 7). На 1 август 1975 г. Детела нахлува в зоологическата градина на Любляна с цел освобождаване на животните. Излагайки себе си на куршумите на охраната, Детела осъществява радикален концептуален жест, който е и практическо действие, и концептуално изкуство. Тази акция по освобождаването на животните е придружена от кратък текст със заглавие „Съобщение“, а съвкупността от двете е изложена в люблянския Музей за модерно изкуство под името „Акция в зоопарка“ (Komelj n.d.). В придружаващия си текст Детела определя акцията си като „тотална метафора“, която трябва да се гледа и от двете страни – както от неговата, така и от тази на животните: „Ако една тотална метафора се гледа и от двете страни, тоест и от страната на животните, ‘външната’ позиция на животните бива премахната“ (ibid.)⁷. Миклавж Комел обръща внимание на факта, че с тази си акция Детела осъществява практически авангардната метафора на Казимир Малевич, който през 1915 г. обявява: „Аз пуснах всички птици от вечната клетка, аз отворих вратата на животните в Зоологическата градина“ (Малевич 2001: 56). Това авангардно отваряне на клетките на изкуството Детела пренася с дръзката си акция в действителността.

В интертекстуална връзка с този концептуален артистичен и практически жест на Детела може да бъде разгледано есето на Стоян Загорчинов „Отворете клетките!“ (Загорчинов 1982: 262 – 268). Този текст е забележителен в напредничавостта си в морален план, макар Загоричинов да се опитва да го разколебае в началната бележка под линия, в която се настоява, че заглавието „има символичен смисъл“ да се даде на животните „известно чувство на свобода“ чрез по-широки пространства наместо клетките (с. 262). Но водеща в есето е емпатията, с която Загорчинов пише за затворените животни и техните чувства,

⁷ По-късно Детела преосмисля отношението си към метафоричното мислене и го критикува като приложение към животните.

той съвсем пряко се обявява и против цирковете и дресировката: „Всяко животно има своето достойно място в природата, има своето достойнство, защо трябва да ги унижаваме? Унизявайки ги, ние себе си унижаваме“ (с. 265). Тези идеи са сходни с практически осъществените от Детела, макар да не са толкова радикални и крайни.

Интересно е да видим автор, когото познаваме предимно като безспорен майстор на историческия роман, да разсъждава с емпатия към животните нехора и с носталгия по разкъсаната изконна връзка на човека с природата в свои текстове от 40-те до 60-те години на XX век, събрани в цикъла есета „Нашите по-малки братя – животните“ в четвъртия том от неговите „Избрани произведения в четири тома“, публикувани през 1968–69 г. (Загорчинов 1982: 241–277)⁸. Сред разсъжденията на автора можем да срещнем както искрено емпатични споделяния като „[с]ърцето ми се сви от състрадание“ за кобилката Нана (с. 249) или „[д]ожаля ми да я убия“ за една спяща муха в стаята (с. 256), така и откровено природозащитни твърдения като: „Не е лесно да се управлява административно природата и човек трябва да бъде по-скромен в тия свои начинания“ или „[в]се пак в убиването на безвредните и умни животни има нещо безнравствено и нечовешко“ (с. 260). Последното, казано по повод на лова, е изключителна рядкост във времена на толкова висок символен капитал на ловуването – не само сред политическия елит, но и сред писателските кръгове. Рядкост за периода са и открити екологични послания като написаните от Загорчинов, в които личните природозащитни убеждения са подплатени с факти и цифри. Ето още няколко примера за изпреварили времето си твърдения на Загорчинов, с които той, подобно на Детела, а всъщност дори преди него, изпреварва екологичния

⁸ Първият от текстовете – „Животните и ние“, е писан през 1949 г. и излиза още в сборника с очерци, портрети и статии „Бразди“ на Загорчинов от 1956 г., а останалите текстове са писани през 50-те и 60-те години и са оформени като цикъл в четвъртия том на „Избрани произведения в четири тома“.

обрат в отношението към природата (а доколко той изобщо се е случил в българската литература и култура, е друг въпрос): „Защо да не признаем, че в известно отношение животните ни надвишават и не те, а ние трябва да се учим на духовна сила и издръжливост“ (с. 266–267); „Те могат да бъдат свирепи, но не жестоки, жесток е човекът“ (с. 273); „Каквото и да е, трябва да признаем – единението между човека и природата, представена главно от животинския свят, е прекъснато“ (с. 278).

На разхождащия се по два-три пъти в годината из Зоологическата градина в София Стоян Загорчинов също не убягва гореспоменатото отсъствие на погледа от страна на затворените животни към наблюдаващите ги хора. Авторът отбелязва, че лъвовете, тигърът, пумата, вълкът и др. животни „никога не ви поглеждат, вие просто не съществувате за тях – зениците им стрелят искри някъде над вас, в далечината, отвъд хоризонта“ (с. 263). Не само в гледането, но и в звуците на затворените в клетки живи същества, особено в ревовете, крясъците и виковете, които се разнасят от зоопарка вечер, Загорчинов усеща повик за свобода и за носталгия по родното място. Той свидетелства за тежките чувства, които тези посещения предизвикват у него – чувството, че посещава затвор, чувство на скръб в душата, но и на виновност.

Без преувеличение може да се каже, че „Отворете клетките!“ и останалите есета от цикъла на Загорчинов „Нашите по-малки братя – животните“ възплащават идеи, далеч изпреварили времето си, нетипични за литературата от периода, но и още по-актуални за днешното време.

Друг пример за сдвояване между литература и практика е стихосбирката на Димитър Кенаров от 2010 г. „Апокрифни животни“. В нея се засягат множество проблеми на животните нехора и множество аспекти на несправедливо и жестоко отношение към тях от страна на хората. Ето една от творбите в стихосбирката, която е пряко свързана с проблематиката на настоящата студия:

Това не е стихотворение

*Понеже понякога
поезията е
клетка, която лишава
от свобода,
ограда,
която пречи на
погледа,
ще го кажа
директно:*

*разхождах се
из зоологическата
градина
и се питах кое
разделя човека
от животното?
Отговорът беше
железен.*

(Кенаров 2010: 75)

В това стихотворение, което не е стихотворение, отново се появяват ключовите за литературното мислене на зоологическата градина понятия: клетката, свободата, погледът; появява се и непреодолимото разделение между човека и затворените животни. За да надникне отвъд желязната решетка, в някои творби Кенаров сменя гледната точка и заговаря с очовечения глас на затвореното животно. Особено добър пример в това отношение е „Елефант“, в който роденият в София слон знае, че това не е неговата родина и си припомня родния дом в Африка, който никога не е виждал. Слонът и останалите първолично говорещи в стихосбирката на Кенаров животни не са наивно антропоморфизирани; те проговарят, за да изкажат човешки човешката жестокост, да поставят въпроси за неправомерно отношение от страна на човека, да осмислят литературно тоталната доминация на *Homo sapiens* над останалите видове.

А сдвояването между литературата и практиката при стихосбирката „Апокрифни животни“ се изразява в даряването на приходите от нея на Софийската зоологическа градина, както и в премиерата през 2010 г. в шоковото пространство сред препарираните животни в Националния природонаучен музей.

Важен е също и въпросът необратима ли е загубата на свобода в съвременния свят. Тук затворените в зоологическите градини животни също ни дават знакови примери на съпротива. Към момента ние, хората, не сме склонни да отворим клетките, както Загорчинов призовава, а Детела реализира на практика. Но затваряните и експлоатирани животни нерядко се бунтуват срещу доминацията на човека: неизброими са примерите, в които затворени животни успяват да избягат или нападат пазачите или дресьорите си, или не се подчиняват на дресиране, или проявяват изисквания, или отказват да изпълняват команди – в критическите изследвания на животните понякога дори се говори за нечовешка съпротива на експлоатацията в зоопарковете и цирковете, и то активна, съзнателна, понякога дори организирана (вж. Kowalczyk 2014). У нас д-р Матевски (1981: 9–10) свидетелства, че още купените през 1905 г. алпийски мармоти „не одобрили живота си на затворено и прокоपाвайки тунел под стените на „затвора“, си възвърнали свободата“; не са малко и примерите в по-нови времена.

Успоредяване с хората

Зоологическите градини присъстват в литературата като зоологически градини, но много често те се използват като фигуративни паралели с човешки проблеми. Преобладаващи сред литературните произведения, които са свързани със зоологически градини, са директните или метафорични успореждавания на животните с хората.

Иван Вазов споделя пред Иван Шишманов, че драската му „В зоологическата градина“ от „Пъстър свят“ всъщност имала „хумористическа подкладка“ и е фейлетон с множество алюзии към тогавашния обществен и политически живот (Вазов 1976: 482). Този подход е обичан и често срещан в литера-

турата. Понякога успоредяването е по-скоро сериозно, като в тази драска на Вазов, друг път се търси хумористичен и/или поучителен ефект (напр. менажерията в „Мечти и посоки“ от „Езопиада“ на Радой Ралин или поуките от „Олимпиада в зоологическата градина“ на Славко Прегъл).

Сравняването на хора или определени групи хора с животни в зоологическа градина или в менажерия е обичан похват, когато се търси комизъм – особено що се отнася до политическите прослойки. Като забавен пример може да се отбележи текстът „В Народното събрание (Политическа менажерия)“ от 1914 г. на Сава Злъчкин⁹ (Се Се Зе 1914), в който в мерена реч народните представители се разправят разпалено по ред въпроси – гледка, доста позната и до днес (без мерената реч, разбира се). По подобен начин гради комизма на своята карикатура „Приятел“ от 1911 г. и Чудомир – в нея Гого Пенков започва работа в Народното събрание и когато приятелят му го пита дали е свикнал вече с новата работа, той отговаря: „Епа какво че свиквам? Нали две години работих у Зоологическа градина. Алащисал съм я със зверове“ (Чудомир 1911). Аналогично и в карикатурата на Райко Алексиев от 1915 г. „Селски даскали в столицата“ героите питат един „джандар“ какви са тези крясъци, да не би да са стигнали до зоологическата градина, а пазителят на реда им отговаря: „А, не... Тука стамболовският партиен съвет определя бъдещата политика на България...“ (Алексиев 1915).

Разбира се, комизмът в успоредяването на затворените в зоологически градини животни и хората не е прицелен само в политическото пространство, той обхваща и личните взаимоотношения. Хумористичните периодични издания от първата половина на XX век (а и не само) често използват подобен мотив – ще дам само един пример, с карикатурата на Петър Милев „В зоологическата градина“ от 1911 г.:

⁹ Сава Злъчкин, Се Се Зе и редица други псевдоними използва дългогодишният сътрудник на сп. „Барабан“ – хумористът и карикатурист Сава Стоянов (1882–1930).

- Я виж колко това шимпанзе прилича на мъжа ти?
- Не викай толкоз. Може да се оскърби.
- Кой, мъжът ти ли?
- Не, шимпанзето. (Милев 1911)

От особен интерес за мен представлява директното или метафорично успоредяване на несвободата в зоологическите градини с несвободата на хората. За критическите изследвания на животните тези несвободи са взаимосвързани и произлизат директно от експлоататорската доминация, характерна за съвременния икономически световен ред. Интересно е, че и в литературните произведения откриваме такива паралели, дори от по-ранни периоди. Добър пример за това е стихотворението в проза „Страхът“, публикувано през 1897 г. в сп. „Мисъл“, в което Георги Домузчиев успоредява страха на народа със страха на укротения в менажерия лъв.

Като че ли най-убедителното успоредяване на несвободата в зоологическите градини с несвободата на хората откриваме в романа „Чамкория“ (2017) на Милен Русков. В него героят пазач от зоологическата градина обяснява на главния герой на романа, че мечките живеят в природата „по 20 години, а в неволя по 40“ (Русков 2017: 86). Това изказване провокира следните размисли у героя:

Па то и аз може би живеем в неволя. Може би всички хора, кои обитаваме градовете, живееме в неволя. Като в зоологическа градина. Затова сигурно и по-дълго живееме, па и по-добре. Обаче на никой не му идва на ума, че може би живееме в неволя. Некаква клетка има около нас. Градът е клетката (ibid.).

Изживяването на несвободата на хората като сходна с несвободата на животните в зоологическите градини може да бъде представено през общностна гледна точка, но може да бъде и индивидуално усещане. С типичните си остро болезнени изживявания на света и взаимоотношенията в него, в писмо до Макс Брод от 22.VII.1912 г. Франц Кафка заявява: „А пък аз заминавам за Дрезден, като че ли това е наложително,

и ще разглеждам зоологическата градина, където ми е мястото!“ (Кафка 1981: 387). По-обща, наиндивидуална гледна точка е избрана в краткия анекдот на Ведбал (Христо Смирненски) от 1917 г.:

Каква е разликата между зоологическата и Борисовата градина?

– Разликата е тази, че в зоологическата зверовете са затворени постоянно в клетка, а в Борисовата могат да отиват на разходка когато обичат. (Ведбал 1917)

Това кратко текстче, освен че хумористично успоредява хората в градския парк и животните от зоологическата градина, може да бъде видяно също и като социална критика в успоредяването на несвободите в тези две ситуации.

Струва си да мислим затварянето на животните в клетки в паралел със затварянето на хората в съвременния икономически световен ред. „Това редуциране на животното, което има теоретична, както и икономическа история, е част от същия процес като този, в който хората са редуцирани до изолирани произвеждащи и консумиращи единици“, пише Джон Бъргър през 1980 г. (Berger 1991: 13). Четиридесет и три години по-късно можем ясно да видим себе си затворени и в друг тип клетки – дигиталните. Една тотална несвобода, която не се отличава особено от тази на подчиненото в зоологическата градина животно, прекарващо дните си с реещ се безнадежден поглед.

Зоологическата градина и фикцията

Зоологическите градини често се появяват в литературата, но валидно е и обратното – литературата също има често присъствие в зоологическите градини. Наред с вече споменатите образователни инициативи (клубове, школи, зооучилища, образователни центрове), силно впечатление прави осезателното присъствие на книги в зоопарковете, а така също и на различни видове читални. В Софийската зоологическа градина например има малка къщичка за книги, наречена



Зоологическа градина – София, 08.04.2022 г.

„Библиотека в зоопарка“ – място, на което човек може да заеме книга или да остави свои книги, а ако върне после заетите книги в Столичната библиотека, твърди надписът, ще получи едногодишна читателска карта. Друг пример (от многото) е лятната читалня до зоологическата градина на Остров Свобода в Пазарджик – също в сътрудничество с Регионалната градска библиотека, наречена „Никола Фурнаджиев“. Изглежда че зоологическите градини имат някаква специална притегателна сила за библиотеките, по особен начин те се оказват най-гостоприемен дом за литературата, и то за фикционалната литература, не за научните изследвания. И ето моето предположение защо: защото **зоологическата градина е място на фикция**, в редица смисли то е фикционално място. Какво имам предвид?

В зоологическите градини винаги има толкова много за четене: информационни табели, постери, изложби и пр. – толкова много научна информация за животните и най-различни факти. Как обаче изглежда тази „научна“ информация, съпоставена със затвореното животно?



На тези снимки от Софийската зоологическа градина се вижда табела с информация за вида *обикновено нанду*, а вътре в затвореното пространство на птиците се виждат истински животни от този вид. Но сравнена с тези истински животни, информацията на табелата е фикционална, тя всъщност се превръща във фикционален наратив. Табелата казва, че обикновеното нанду живее в открити и култивирани пространства в Пампасите в Южна Америка – но не, не е така, те живеят в малки затворени пространства в Софийския зоопарк. Практически цялата информация по информационните табели в определен зоопарк се явява фикционален наратив, когато бива съпоставена със затворените животни.

Нещо повече: ако се върнем на гореспоменатите въпроси, поставени от консервационния биолог Ричард Примак, а именно на този: „Популация на рядък вид, която е отгледана в заграждения и не знае как да оцелее в естествени условия, наистина ли представлява някаква победа в усилията за спасяване на един вид?“ (Примак и др. 2018: 270) – можем да кажем дори, че самите затворени в плен животни са фикционални, съпоставени с животните от същия вид, които живеят в естествения си хабитат. Зоологическата градина е място на фикция.

Последният ми пример в този текст отново ще илюстрира зоологическата градина като място на фикция. Зоологическата градина в Пазарджик се намира на остров в река Марица, наречен Остров Свобода. Предпочитам да чета това място като културно-исторически наратив, тъй като то приютява най-раз-



Остров Свобода – Пазарджик, 10.08.2022 г.

лични културни пластовете, като например: паметник на антифашистки герои, изгубили живота си през 1944 г., с надпис „Слава на героите!“; възпоменателна плоча за провеждането на първия антикомунистически митинг на 3 декември 1989 г. с надпис „Свободата е такава, каквато си я извоюваме, а демокрацията – каквато си я направим“; еkleктична смесица от артистични инсталации; модерни развлекателни атракции; градски паркови кътове; лятна читалня; но преди всичко: малка зоологическа градина с много малки клетки и условия на живот, които не може да се класифицират дори като средно добри. И тези затворнически клетки се намират именно на Остров Свобода.

Bibliography

- Aleksiev, Rayko. *Selski daskali v stolitsata*, [Алексиев, Райко. Селски даскали в столицата. – *Барабан*], *Baraban*, N 302, 12 Jul 1915, p. 1.
- Berger, John. *About Looking*. New York: Vintage International, 1991.
- Chudomir. Priyateli [Чудомир. Приятели. – *Барабан*], *Baraban*, N 141, 16 Oct 1911, p. 1.
- Coetzee, John Maxwell. *The Lives of Animals*. Incl. Marjorie Garber, Peter Singer, Wendy Doniger, and Barbara Smuts. Edited and introduced by Amy Gutmann. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1999.
- Domuzchiev, Georgi P. Strahat [Домузчиев, Георги П. Страхът. – *Мисъл*], *Misal*, VII, 1897, N 3, p. 234.

Dushkov, Atanas & Vasilev, Ivan. *Zoologicheska gradina* [Душков, Атанас & Иван Василев. *Зоологическа градина*. София: Нар. младеж]. Sofia: Nar. mladezh, 1958.

Foucault, Michel. *Nadzor i nakazanie*. Transl. by P. Staynov, A. Koleva [Фуко, Мишел. *Надзор и наказание*. Прев. П. Стайнов и А. Колева. София: УИ Св. Кл. Охридски], Sofia: UI Sv. Kl. Ohridski, 1998.

Gera, Deborah Levine. *Ancient Greek Ideas on Speech, Language, and Civilization*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

Hesse, Hermann. *Ot India. Belezhki, dnevnitsi, stihotvoreniya, nablyudeniya i razkazi*. Transl. by Ivan B. Genov [Хесе, Херман. *От Индия. Бележки, дневници, стихотворения, наблюдения и разкази*. Прев. Иван Б. Генов. София: Вакон], Sofia: Vakon, 2021.

Kafka, Franz. *Roden sam da zhiveya v samota (Izbrani pisma)*. Transl. by Iva Ilieva [Кафка, Франц. *Роден съм да живея в самота (Избрани писма)*. Прев. Ива Илиева. София: Нар. култура]. Sofia: Nar. kultura, 1981.

Kenarov, Dimitar. *Apokrifni zhiivotni* [Кенаров, Димитър. *Апокрифни животни*. Пловдив: Жанет 45]. Plovdiv: Zhanet 45, 2010.

Kernev Štrajn, Jelka. Introduction. In: J. Kernev Štrajn, I. Osojnik, D. Pavlič (eds.) *Ecology through Poetry. The Right to Live*. Calcutta: Sampark, 2013, pp. 7–15.

Komelj, Miklavž. Jure Detela. Action in the Zoo. MG+MSUM. <http://www.mg-lj.si/en/exhibitions/2371/jure-detela/> [04.01.2023].

Konstantinov, Georgi. *Vaprosi v zooparka. Veseli stihove za detsa* [Константинов, Георги. *Въпроси в зоопарка. Весели стихове за деца*. София: Хайни]. Sofia: Hayni, 2005.

Kowalczyk, Agnieszka. Mapping non-human resistance in the age of biocapital. In: N. Taylor, R. Twine (eds.) *The Rise of Critical Animal Studies. From the Margins to the Centre*. New York: Routledge, 2014, pp. 183–200.

Kreger, Michael D. History of Zoos. In: M. Bekoff (ed.) *Encyclopedia of Animal Rights and Animal Welfare*. Second Edition. Santa Barbara: Greenwood Press, ABC-CLIO, 2010, pp. 369–371.

Malevich, Kazimir. *Chernyi kvadrat* [Малевич, Казимир. *Черный квадрат*. Санкт-Петербург: Азбука]. Sankt-Peterburg: Azbuka, 2001.

Matevski, Stancho. Iz istoriyata na zoologicheskata gradina. In: Matevski, Stancho, Rayna Kutova, and Rita Handzhieva. *Razhodka v zooparka* [Матевски, Станчо. Из историята на зоологическата градина].

на, В: Матевски, Станчо, Райна Кутова и Рита Ханджиева. *Разходки в зоопарка*. София: Земиздат]. Sofia: Zemizdat, 1981, pp. 5–29.

Milev, Petar. V zoologicheskata gradina [Милев, Петър. В зоологическата градина. – *Барабан*], *Baraban*, N 118, 8 May 1911, p. 5.

Mileva, Leda. *V една zoologicheska gradina* [Милева, Леда. *В една зоологическа градина*. София: Бълг. художник]. Sofia: Bulg. hudozhnik, 1965.

Nekolný, Lukáš & Fialová, Dana. Zoo Tourism: What Actually Is a Zoo? *Czech Journal of Tourism*, 7(2), 2018, pp. 153–166.

Parmakov, Dimitar. *Kak beshe sazdaden Sofiyskiyat zoopark. Novi svedeniya* [Пармаков, Димитър. *Как беше създаден Софийският зоопарк. Нови сведения*. Благоевград: РИК Ирин-Пирин]. Blagoevgrad: RIK Irin-Pirin, 2012.

Pregl, Slavko. *Vsichko teche...* Transl. by Gancho Savov [Прегъл, Славко. *Всичко тече...* Прев. Ганчо Савов. София: Балкани]. Sofia: Balkani, 2005.

Primack, Richard, Yordan Uzunov, and Boyko Georgiev. *Konservatsionna biologiya. Uchebnik za visshite uchilishta* [Примац, Ричард, Йордан Узунув и Бойко Георгиев. *Консервационна биология. Учебник за висшите училища*. София: Пенсофт]. Sofia: Pensoft, 2018.

Ralin, Radoy. *Ezopiada* [Ралин, Радой. *Езопиада*. София: Български писател]. Sofia: Bulgarski pisatel, 1987.

Ruskov, Milen. *Chamkoriya*. Vtoro preraboteno izdanie [Русков, Милен. *Чамкория*. Второ преработено издание. Пловдив: Жанет 45]. Plovdiv: Zhanet 45, 2017.

Se Se Ze. V Narodното sabranie (Politicheska menazheriya) [Се Се Зе. В Народното събрание (Политическа менажерия), *Барабан*], *Baraban*, N 223, 5 Jan 1914, p. 4.

Szczygielska, Marianna. Elephant empire: zoos and colonial encounters in Eastern Europe, *Cultural Studies*, 34:5, 2020, pp. 789–810.

Tuleshkov, Kr., Iv. Vasilev, Y. Yanchev, and L. Mihaylova. *Patevoditel na zoologicheskata gradina* [Тулешков, Кр., Ив. Василев, Я. Янчев и Л. Михайлова. *Пътеводител на зоологическата градина*. София: БАН]. Sofia: BAN, 1959.

Vazov, Ivan. *Sabrani sacheniya*. T. IX [Вазов, Иван. *Събрани съчинения*. Т. IX. София: Бълг. писател]. Sofia: Bulg. pisatel, 1976.

Vedbal. Anekdot [Ведбал. Анекдот. – *Барабан*], *Baraban*, N 357, 6 May 1917, p. 5.

Zagorčinov, Stoyan. *Izbrani proizvedeniya v chetiri toma. T. IV*
[Загорчинов, Стоян. *Избрани произведения в четири тома. Т. IV*. Со-
фия: Бълг. писател, 1982.

Zahova, Kalina. Hunting in Bulgarian Literature. In: B. Vičar (ed.)
Pojmovanja živalskih smrti: antropocentrizem in (ne)možne subjektivitete.
Koper: Annales ZRC, 2020, pp. 143–159.

ХЕТЕРОГЕННИ КОНТЕКСТИ
МЕДИИ И ПРАКТИКИ



Литературата в някои природоспециализирани периодични издания между двете световни войни

Андрей Ташев

Институт за литература – Българска академия на науките

Резюме: Студията се фокусира върху един слабо изследван проблем в българското литературознание – присъствието на литературни текстове в периодични издания, специализирани в природната тематика. Направена е представителна извадка от седем издания, излизащи в периода между двете световни войни, на базата на които са потърсени отговори на следните въпроси: какви са особеностите и посланията на литературните творби в тези издания, как се отразява битуването им в този специфичен контекст, какви естетически и обществени функции изпълняват те. В последната част на студията е поставен и анализиран от различни гледни точки един интересен феномен в тези издания – почти пълната липса на природозащитни литературни текстове.

Ключови думи: периодичен печат, междувоенен период, литература – общество, природозащитни послания в литературата

Literature in Some Nature-Specialized Periodicals between the Two World Wars

Andrey Tashev

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Abstract: The study focuses on an underdeveloped problem in Bulgarian literary studies – the presence of literary texts in the nature-specialized periodicals. It offers a representative extract of seven periodicals of this type, published in the interwar period, on the basis of which the following questions are discussed: which are the characteristics and the messages of the literary works published in these periodicals, what difference does their existence make in this specific context, what aesthetic and social functions do these literary works fulfil. In the last part of the study, an interesting phenomenon is posed and analyzed from different points of view – the almost complete lack of ecological literary texts.

Keywords: Periodicals, Interwar Period, Literature – Society, Ecological Messages in Literature

ВЪВЕДЕНИЕ

Когато в изследванията, посветени на българската литература между двете световни войни, става дума за периодика, акцентът обикновено пада върху литературните периодични издания и в по-широк план – върху тези, свързани с културата и изкуствата: „Маскарад“, „Българан“, „Червен смях“, „Златорог“, „Стрелец“, „Везни“, „Пламък“, „Хиперион“, „Развигор“, „Литературен глас“, „Изкуство и критика“, „Българска мисъл“, „Щурец“ и др.¹ Това е напълно логично и разбираемо, защото в тези издания присъстват големите автори и творби; те стават трибуна за обявяването на различни манифести, чертаещи

¹ Същото, разбира се, се отнася и за останалите периоди от развитието на българската литература – достатъчно е да споменем само списания като „Денница“, „Зора“ и „Мисъл“, излизащи преди края на Първата световна война.

пътя на българското изкуство за години и десетилетия напред; там могат да се проследят най-ясно тенденциите и промените в литературата ни; в тях се разразяват големите полемики; раждат се, развиват се и замират кръгове и направления. До голяма степен встрани от литературоведското внимание остават специализираните в други теми вестници и списания, част от които също съдържат литературни произведения².

Любопитен факт е, че в годините между двете световни войни у нас рязко се повишава броят на периодичните издания и степента на тяхната специализация. Този феномен може да се обясни, от една страна, със засилващото се влияние на пресата в обществения и политически живот, характерно не само за България, а от друга – с все по-силното фрагментиране на обществото ни. По данни на Георги Боршуков и Владимир Топенчаров (1962: 17) през 1930 г. например в България излизат „394 списания и списанийца и 585 вестници и листове“. В това многообразие строго специализираните тематични издания обхващат на практика всяка страна от човешкия живот по най-различни признаци – възрастов, полов, регионален, етнически, професионален, политически, по хобита, възгледи и интереси.

Немалка част от тези издания са посветени на различни аспекти на природата и на човешките дейности, свързани с нея. Броят и обхватът им е наистина впечатляващ: има вестници и списания (излизачи в столицата и в други населени места), посветени на лова и риболова, на морето и плавателните реки, на туризма, на горите, на различните отрасли на селското стопанство (бубарство, пчеларство, градинарство, билкарство, овощарство, говедовъдство, птицевъдство, отглеждане на тютюн, различни ветеринарни и кооперативни издания – последните много често с варианти както за възрастни, така и

² Като изключение от тази тенденция може да се посочи многотомната поредица на Института за литература „Периодика и литература“, от която до момента са излезли шест тома и два специални, посветени на сп. „Златорог“ и в. „Развигор“, както и още няколко изследвания, посочени по-долу в следващата бележка.

за деца) и др. Някои от тях съдържат не само строго специализирани научни и научнопопулярни текстове и илюстрации в съответствие с профила на изданието, но и литературни творби, и дори постоянни литературни рубрики³. Настоящата студия ще се насочи именно към тези природоспециализирани издания от междувоенния период, като ще потърси отговори на следните въпроси: какви са особеностите и посланията на литературните творби в тези издания, как се отразява битуването им в този специфичен контекст, какви естетически и обществени функции изпълняват те.

Тук се налага да направя едно кратко отклонение, обясняващо присъствието на кооперативните издания в настоящия текст, тъй като тяхната връзка с природата не е така очевидна, както при останалите изброени издания. Кооперациите са свободни стопански организации, обедняващи дребни производители и търговци. Първата кооперация в България (а и на Балканския полуостров) е основана на 26 октомври 1890 г. в с. Мирково, Пирдопско, и е наречена Мирковско взаимодавно спестовно земеделско дружество „Орало“. Както показва името ѝ, това е сдружение „за взаимен кредит, за обща доставка на семена, оръдия и др.“ (История на кооперативното движение в България 1986: 89). Основна роля в нейното създаване имат писателят Тодор Влайков и училищният инспектор Тодор Йончев. Кооперативните сдружения съществуват и до днес и могат да бъдат много различни видове, но в първите десетилетия от развитието на кооперативното движение в България те са предимно земеделски поради аграрния характер на държавата ни. Този факт ми дава основание да приобща кооперативните периодични издания към свързаните с природата.

³ Известни са ми няколко литературоведски изследвания за конкретни природоспециализирани издания: за сп. „Земеделска мисъл“ (Вълева 1994), за в. „Кооперативна защита“ (Ватова 2021) и за сп. „Морски сговор“ (Пенчева 2005, публикувана по-късно и в Пенчева 2016).

Принципи на подбор

Природоспециализираните периодични издания от междувоенния период са стотици. Дори когато подберем само онези от тях, съдържащи литературни творби, те пак са твърде много и твърде обемни за обглеждане и обобщаване в подобно изследване. Затова съм фокусирал вниманието си само върху няколко такива издания, като при подбора им съм се ръководил от два основни принципа: първо – да бъдат максимално разнообразни, т.е. да обхващат колкото е възможно повече и по-различни природоспециализирани теми; и второ – да са излизали сравнително дълго, което предполага, че са имали по-голямо обществено влияние. Така се спрях на следните седем издания: сп. „Морски сговор“ (1924–1944), в. „Горска просвета“ (1929–1944), сп. „Рибарски преглед“ (1929–1947), сп. „Кооперативна просвета“ (1929–1947), в. „Ловец“ (1931–1940, излизал през годините и под заглавията „Коопловец“, „Кооп. ловец“ и „Земя и лов“), сп. „Добър пчелар“ (1931–1947) и сп. „Алеко“ (1938–1945), но при наблюденията и обобщенията си ще имам предвид и други издания. Целта ми е не да изследвам всеки такъв вестник или списание поотделно, а въз основа на така оформилата се представителна извадка да очертая тенденциите, общите насоки на специфичния вид художествена литература, съдържаща се в тези издания.

Важно е още в началото да се отбележи, че литературата не присъства еднакво нито като количество, нито като качество в изброените издания. Някои от тях, като списанията „Рибарски преглед“, „Морски сговор“, „Кооперативна просвета“ (а и кооперативните издания като цяло), публикуват често и значителен брой художествени произведения, дори през по-голямата част от съществуването си имат постоянни литературни рубрики, докато други, като списанията „Алеко“ и „Добър пчелар“ например, включват по-малко художествени текстове. Част от тях се отличават с високи художествени качества, докато други не блесят особено в това отношение. Но както ще видим, при литературните творби в тези издания естетическата функция не е водеща.

Любопитно е също така, че въпреки строгото тематично разграничение на природоспециализираните периодични издания, заложено още в самите им заглавия и стриктно следвано през целите течения, на микротематично ниво понякога се наблюдават съвпадения между тях. Например литературни текстове, свързани с рибарството, срещаме както в сп. „Рибарски преглед“, така и в сп. „Морски сговор“, в. „Ловец“ и сп. „Кооперативна просвета“, доколкото и четирите издания имат допирни точки с тази тема. Но те я разработват по различни начини.

Особености на изданията и литературните творби, публикувани в тях

Първата особеност, която прави впечатление, е че в огромната си част разглежданите тук вестници и списания са **ведомствени издания**, т.е. официални печатни органи на дадени организации. Това се оказва родов белег не само за природоспециализираните, а и за почти всички специализирани в различни теми периодични издания изобщо. „Морски сговор“ например е официален орган на Българския народен морски сговор; „Рибарски преглед“ е орган на Българския рибарски съюз, „Алеко“ носи подзаглавие „Известия на Софийския клон „Алеко Константинов“ от Б. Т. С. [Българския туристически съюз, б.м. – А. Т.]“, „Кооперативна просвета“ е издание на Съюза на популярните банки, „Ловец“ е орган на Ловната организация, „Горска просвета“ е орган на Съюза на горските служители в България и т.н. Единствено от изброените по-горе седем издания сп. „Добър пчелар“ не е свързано формално с някаква организация или сдружение, но главният му редактор, учителят Йордан Земенски, и съпругата му Люба (също активно участваща в списването на изданието) всяко лято провеждат в Земен платени курсове по пчеларство, т.е. макар и неформално, те също работят като организация.

Дори още на ниво организации откриваме сериозна връзка между природоспециализираните периодични изда-

ния и литературата. Както стана дума, един от вдъхновителите на първата земеделска кооперация в България е Тодор Влайков. Години наред подпредседател и съветник на Българския рибарски съюз са съответно Елин Пелин и Райко Алексиев. А хумористът Борю Зевзека, освен че редактира в. „Кооперативно птицевъдство“ в периода 1942–1944 г., е сред основателите на Балканския птицевъден съюз, на Софийското птицевъдно дружество „Птица“, на Българския птицевъден съюз и на Българската птицевъдна кооперативна централа и деен участник в техния дружествен живот.

От това, че изданията са ведомствени, следват няколко важни особености на литературните произведения, включени в тях. Първо, тези текстове **тематично и идеологически съвпадат с целите и задачите на съответната организация**, подробно описани на нейния печатен орган. На втората корица на всеки брой на „Рибарски преглед“ например стои следният текст:

Списанието ратува за културното и материално повдигане на българския рибар, за разпространението на рибарския спорт, запазване и умножение рибното богатство в страната и неговото рационално използване.

Редакцията ще положи всички усилия, за да изпълни предначертаната от устава [на Българския рибарски съюз, б.м. – А. Т.] програма, като ще помества статии по опознаване рибната ни фауна, устройството на модерни рибовъдници, нововъведения в риболовството и пр. Така също тя ще ратува не само за запазване рибното ни богатство, но въобще за запазване родната природа.

Още по-експлицитно връзката между изданието и стоящата зад него организация е изразена в сп. „Морски сговор“ (г. IV, 1927, № 1, с. 1)⁴:

⁴ При цитиране на публикации от периодични издания в това изследване библиографските данни ще бъдат посочвани в скоби в текста за по-голяма прегледност и за да не се натоварва излишно библиографията в края на текста.

Задачата на списанието е да проагитира широко и изчерпателно всред българския елемент в нашата страна и във от нея целите на Българския народен морски сговор, а именно:

- а) Да работи за пробуждане любов към морето и за поддържа-не разумно национално морско чувство.
- б) Да въздейства за развитие и усилване на родното на мореплаване.
- в) Да ратува за подемане морските и речни поминъци, като за това насърчава и подпомага правилното заселване на морските ни и речни крайбрежия.
- г) Да подпомага за присвояване и засилване целесъобразна и разумна обществена и държавна морска и речна политика и просвета.

Така в сп. „Горска просвета“ се появяват разкази и стихотворения, възхваляващи гората, нейното величие и нейната важност за живота на човека; „Морски сговор“ публикува литературни произведения, свързани с морето, моряшкия и рибарския живот и изобщо с бита на хората на океана, морето и големите реки; „Алеко“ включва стихотворения и белетристични текстове, посветени на българските планини, най-вече на Витоша, и т.н.

И тук случаят с кооперативните издания е по-особен. За доброто функциониране на кооперациите е необходимо те да разполагат със солидни финансови средства, които да разпределят между членовете си за оборудване, семена и други необходими на земеделците материали. Тези капитали се събират и отпускат от т.нар. популярни банки (затова и сп. „Кооперативна просвета“ е издание на Съюза на популярните банки). Поради важността на финансовия аспект за развитието на сдруженията литературните текстове в кооперативните издания от междувоенния период пропагандират на първо място спестовност, а след това – трудолюбие и задружност. Ето един от многото примери – откъс от стихотворението за деца на

Йордан Стубел „За Великден“, публикувано в сп. „Кооперативна просвета“ (г. II, 1930, № 7, с. 4)⁵:

*Того, Данчо – это всички
имат касички с парички.
Левчета и гологани
все по празници събрани.*

Подобни стихотворения имат и Елисавета Багряна, и Дора Габе, и много други известни български писатели.

Специално в „Кооперативна просвета“ се срещат и неутрални от гледна точка на кооперативната идеология литературни творби. Но дори и те, попаднали в подобно издание и заобиколени от кооперативни текстове и илюстрации, се превръщат в пропагандни, или поне контекстът тласка интерпретацията им в тази посока. Хубав пример за такъв натиск на контекста върху тълкуването наблюдаваме при стихотворението „Есен мъгловита“ от Дора Габе (сп. „Кооперативна просвета“, г. II, 1930, № 19–20, с. 8). То отново е предназначено за деца и е на пръв поглед пределно ясно. Лирическият аз е дете, което представя настъпването на есента и въздействието ѝ върху природата – мъглите, дъждовете и студа, попарената цветна градина, отлитането на птиците и окапването на листата на дърветата. Но в една от строфите четем:

*А пък аз си нямам
палто и обуца
вънка да излизам
мама не ме пуца...*

⁵ В почти цялото течение на „Кооперативна просвета“ има литературна рубрика, предназначена за децата. Първоначално тя носи недвусмисленото име „Страница на малките спестовници“ (вж. г. II, 1930, № 2, с. 4), което скоро след това е заменено с по-неутралното „Страница за децата“, но тематиката на текстовете си остава същата. Насочеността към най-малките показва далновидност и мислене в перспектива от страна на редакторите на изданието и ръководителите на Съюза на популярните банки.

На съседната страница на списанието е поставена голяма снимка с група деца с текст под нея: „Малките спестовници при Горне-Оряховската популярна банка“. Струва ми се твърде вероятно читателят да свърже текста на творбата със снимката (които принципно нямат нищо общо) по подобен начин: „Лирическият аз в стихотворението не е пестил достатъчно пари, затова няма палто за зимата. Трябва да се пестят“. Ако прочетем същата творба в някоя стихосбирка на Дора Габе или в сборник с нейни избрани или събрани съчинения, интерпретацията със сигурност би била съвсем различна от тази в сп. „Кооперативна просвета“. Същото се отнася и за стандартни определения, характерни за приказките, публикувани често на страниците на списанието, като „Той беше имотен и пестелив селянин“. В контекста на едно кооперативно издание тези думи звучат по съвсем друг начин и придобиват различен смисъл от този, който имат, когато ги четем в книга с приказки например.

В сп. „Добър пчелар“ спорадично излизат стихотворения на редактора Йордан Земенски, възхваляващи пчелите и меда и образоващи пчеларите с информация за живота на пчелните семейства през различните месеци и годишни сезони. В откриващия брой на списанието (г. I, 1931, № 1, с. 2) например е публикувано стихотворението „Зимен сън“:

Представете си земята:

кълбо – вътре с огън.

И пчелите през зимата

на кълбо са в зимен сън

В центъра е майка скъпа,

окол' нея челядта.

Туй кълбо се движи, дърпа,

с мед поддържа бодростта.

Кога грейне слънце зимно,

с' радост литкат те навън

*пак прибират се унило
да продължат тежък сън.*

*И в сънят си те съзират
топло слънце и цветя.
А фъртуни люто свирят –
вън е страшна пустота.*

Тези непретенциозни в художествено отношение стихове се оказват важни за списанието, тъй като са в подкрепа на неговата основна идеологическа насока – прокламиране на пчеларството и на значимостта на пчелите и меда, което тук става чрез запознаване със специфичния им начин на живот и жизнени функции.

В един от броевете на сп. „Добър пчелар“ (г. III, 1934, № 10) откриваме много интересен и необичаен пример на използване на литературата, по-точно на драматичен сюжет от живота на известен български писател, за целите на пчеларството и за изтъкване на предимствата му. На корицата на този брой е отпечатан портрет на П. К. Яворов, а под него е изписан следният текст:

20 години се изминаха от самоубийството на незабравимия поет Пею К. Яворов. Неговата хубава Лора, дъщеря на Петко Каравелов, брат на Любен Каравелов, беше ексцентрична (своеобразна)⁶ жена. Тя се самоуби. Обществото, и най-вече жените, обвиниха Яворов, че той я е убил. И той с куршум тури край на туй унижение. Ако двамата бяха пчелари, нямаше да вършат тия глупости. Жени и мъже, ставайте пчелари, та пчелата да ви превъзпита. И съпружеският ви живот ще е меден житейски път.

⁶ Тук, както и в други случаи в списанието, се проявява учителският рефлекс на Йордан Земенски и съпругата му да обясняват по-сложните думи или чуждици, които според тях са неразбираеми за читателите. – Б.м., А. Т.

Всичко това превръща литературните текстове в природоспециализираните издания открито или по-завоалирано в **рекламни и пропагандни** материали (без да влагам в тези определения негативна конотация и без да поставям под съмнение художествените им качества само заради този факт). Но те се оказват и много важни както за самите издания, така и за институциите, които стоят зад тях. Естествените стремежи на всяка организация са два. Първо, да сплоти своите членове, да им създаде чувството за принадлежност и общност. В тази посока, чрез опоектизиране на характеристиките на дадената група хора и отграничаването им от останалите, работят стихотворения като „Пазители“ от Кисо, посветено на българските лесовъди (в. „Горска просвета“, г. III, № 51, 24 юли 1931, с. 3), „Химн на българските ловци“ от д-р Ив. Янков (в. „Ловец“, г. I, № 6–7, 25 февр. 1932, с. 8), „Ловци“ от Ален Мак (в. „Ловец“, г. II, № 2, 15 окт. 1932, с. 6) и др. „Ловци“ например съдържа следната строфа, в която сплотяването на ловците се основаване само на сегашната им обща дейност, а е изведено далеч назад във времето, представено е като традиция с вековна история:

*Деди ни далечни в кръвта ни са дали
на ловец инстинкта у нас да живей,
затуй ни весели ловджийската песен
и за простор весел душа ни жадней.*

Вторият стремеж на всяка организация е да разшири кръга на последователите си. В сп. „Алеко“ срещахме директни призови в тази посока, отпечатани с по-голям шрифт и в курсив на видно място в долната част на страницата, като: „Станете член на „Алеко“!“ (1938, № 3, с. 6); „Подкрепете делото на българските туристи! Алековци, запишете поне един нов член!“ (пак там, с. 9). Но дори когато не е така силно експлициран, този стремеж стои в основата на всяка подобна организация и съответно на нейния печатен орган. Специализираната литература, която преобладава в тези издания, на практика не може да доведе до подобно увеличаване на членовете на орга-

низацията, тъй като хората, които се интересуват от тази специализирана информация, по всяка вероятност вече са нейни членове. И именно тук идва ролята на художествената литература, която със своята достъпност и естетическо въздействие може да повлияе на „непосветените“ и да ги привлече за каузата, залегнала в основата на съответната организация. В този смисъл художествените произведения в природоспециализираните издания изпълняват помощна, но много важна функция – да привлекат вниманието на читателя, да го заинтригуват и да го направят съпричастен към дадена природна дейност и дружество.

В повечето случаи това са **поръчкови** текстове (отново без да влагам негативна конотация в това определение), за които писателите получават значителни хонорари. Понякога изданията дори обявяват литературни конкурси на определена тема с цел стимулиране на интереса на писателите към нея. В сп. „Морски сговор“ (г. IV, 1927, № 9) е обявен конкурс за написание на цикъл от морски песни, „които имат за съдържание морето, стремежа и любовта към него, живота на моряците и сроден сюжет“. Наградата за спечелилия е 5000 лева, а премията за останалите отличени автори е публикация на стиховете им в списанието срещу обичайния хонорар. В конкурса вземат участие 46 поети, а първо място печели Елисавета Багряна с цикъла „Чайка“ (съдържащ стихотворенията „Морето“, „Моряшка песен“, „Песен“ и „Рибарска песен“). Той е отпечатан в сп. „Морски сговор“ (г. V, 1928, № 5, с. 1–2) под заглавието „Черноморски песни“. Ласкави отзиви и одобрение за публикуване получават и Николай Ракитин, участвал в конкурса с цикъл от 12 морски стихотворения, и други поети, чиито творби също излизат на страниците на списанието през 1928 и 1929 г.

В условията на този конкурс е заложена и интересна възможност за преход между изкуствата: „Желателно е едната от тях [творбите за участие, б.м. – А. Т.] да има формата на марш или химн“ (сп. „Морски сговор“ г. IV, 1927, № 9). Стихотворенията на Багряна са изпълнили и това изискване и в списанието (г. VI, 1929, № 3, с. 1) е публикувана нотирана версия на „Рибарска песен“ с музика на Ст. Димитров.

Отново в „Морски сговор“ (г. VI, 1929, № 3) е обявен „конкурс за написване на морски разказ, който да има за сюжет родното море, стремежа и любовта към него, живота на нашите моряци, рибари и пр.“ Първата награда е на стойност 3000 лева, втората – 2000 лева, а ако журито прецени, че някои от непремираните творби са добри – се казва в обявата, – ще ги публикува със съответните хонорари. За съжаление, в следващите броеве на списанието няма информация за развитието на този конкурс.

Освен всичко друго тези факти развенчават романтичните митове за писателя, творещ под въздействието на божественото вдъхновение, и го представят като обикновен човек, изкарващ прехраната си с тежък литературен труд.

Дали с каузите си, с предлаганите хонорари и парични награди, или пък с настоятелността на редакторите си, не може да се твърди със сигурност, но е факт, че наред с по-непознатите от днешна гледна точка автори, голяма част от разглежданите природоспециализирани издания успяват да привлекат като сътрудници и много от известните български писатели. Това се отнася най-вече за тези, в които художествената литература присъства по-сериозно. Освен споменатите Багряна и Ракитин, в „Морски сговор“ сътрудничат също Кирил Христов, Фани Попова-Мутафова, Владимир Полянов, Теодор Траянов, Ангел Каралийчев и др., а в приложението на списанието, носещо името „Морска библиотека“, е публикуван текст на Стоян Загорчинов. В „Кооперативна просвета“ печатат Елисавета Багряна, Дора Габе, Емануил Попдимитров, Никола Фурнаджиев, Елин Пелин, Николай Марангозов, Ангел Каралийчев и др. Творби на Каралийчев, Константин Петканов и Кирил Христов срещахме във в. „Горска просвета“, а в „Рибарски преглед“ публикуват Райко Алексиев (той участва както с текстове, така и с карикатури), Змей Горянин и Никола Вапцаров. Безспорният стремеж на редакторите да привлекат за сътрудници някои от водещите български писатели от разглеждания период е още един показател за важността на литературните творби за тези издания.

Голяма част от литературните произведения в природоспециализираните издания скрито или явно съдържат **родолюбиви** нотки, застъпват идеята за величието на България. Това не е изненадващо, първо, заради възхода на националните идеи, развитието на патриотизма, характерно не само за България, но и за голяма част от Европа в периода между двете световни войни, и второ – тъй като родната природа винаги е била повод за национална гордост на българите. Най-естественото място за проява на тези чувства е природоспециализираният периодичен печат. В разказа за деца на Матвей Вълев „Приключението на двама пътешественици“, публикуван в сп. „Кооперативна просвета“ (г. IX, 1937, № 13, с. 6–7), старият рибар казва на немирните Панко и Герчо:

...не е нашето хубаво море за разбойници и пирати, а е за честен труд и народни идеали. [...] Другар е Черно море за българския моряк, защото по него той плува към далечни страни да разнася нашето жито и нашия тютюн, българските сливи и орехи и всички блага, които ражда нашата земя. Благодат е Черно море за всеки българин...

Пак между другото и ненатрапчиво тези литературни произведения са силно **информативни** по тематичните области на съответните издания. Често информацията, която те дават, не се различава съществено от данните, съдържащи се в специализираните статии и илюстративните материали на дадения вестник или списание. Но в художествените текстове тя е представена по достъпен начин, вплетена е в съдбата на героите, което я прави по-въздействаща и лесна за запомняне. Вече стана дума за стиховете на Йордан Земенски в сп. „Добър пчелар“, от които може да се научи много за живота и труда на пчелите. От литературните произведения в сп. „Рибарски преглед“ стават ясни много подробности, свързани с видовете риболов и различните приспособления, които се използват за тази цел, и т.н. А разказите и стиховете в сп. „Морски преглед“ са още по-ценни и важни. Те не само информират читателя за спецификите на дадени морски басейни и екзотични страни, до които се стига по тях, не само го запознават с видовете пла-

вателни съдове и техните елементи, с работата, вярванията и суеверията на хората, свързани с морето (моряци, рибари, майстори на лодки, докери и пр.), но имат роля и за развитието на българския език. Тъй като в междувоенния период в него все още няма установена единна морска терминология, със своите предложения тези литературни произведения допринасят за установяването и налагането на определени думи в тази сфера.

Значеща липса

В науката, включително и в хуманитаристиката, обикновено се отличават откритията на съществуването на нещо важно, което досега не е било известно. Но липсите на определени теми или аспекти, особено на места, където се предполага, че би трябвало да ги има, са не по-малко интересни и значими. Такава значеща липса в разглежданите природоспециализирани периодични издания е почти пълното отсъствие на природозащитни и екологични литературни текстове в днешния смисъл на думата⁷. По-скоро изключения са произведенията, заемащи директна природозащитна позиция, като разказа на Николай Георгиев „Изповед“ (в. „Горска просвета“, г. II, № 27, 15 авг. 1930, с. 2), в който четем: „...свещено нещо е гората и няма по-велико дело от туй да пазим горите като зеницата на окото си“, или като стихотворението на Алан Мак с красноречивото заглавие „Пази природата ни щедра“ (в. „Ловец“, г. I, № 6–7, 25 февр. 1932, с. 3), завършващо със строфата:

*Пази природата ни щедра!
Тя днеска майка е грижовна.
И кърми плодове обилни, –
желана цел на страсти ловни*⁸.

⁷ Това беше основната причина да предпочета неутралната дума „природоспециализирани“ вместо „природолюбителски“ или „природозащитни“ в заглавието на това изследване.

⁸ С това стихотворение може да се илюстрира и присъствието на патриотичната тема в литературните текстове в природоспециализираните издания, за която стана дума по-горе.

Казано накратко, в литературните текстове от разглежданите периодични издания идеите за преклонение пред природата и за нейната по-мощна употреба от страна на човека преобладават пред призивите за опазването и защитата ѝ.

Какви са причините за този интересен феномен? Можем да предположим, че българските писатели от този период не са имали достатъчно изострена чувствителност за проблемите на природата и за възможното вредно влияние на човека. Но тази хипотеза не издържа на проверката на фактите. Далеч преди края на Първата световна война някои от големите ни автори, като Любен Каравелов и Иван Вазов, пишат със загриженост за природата и с възмущение коментират вредите, които хората ѝ нанасят (вж. Захова 2020: 113–114). Тази нагласа не прекъсва и в междувоенния период. Достатъчно е да се споменат само радиопиесата на Матвей Вълев „Пороят“, излъчвана двукратно от студиото на Радио Варна през 1939 г. и публикувана като отделна книга през същата година (Вълев 1939), и съставената от Йордан Стубел „Горска христоматия“ (Стубел, съст. 1941).

Нямаме основание и да смятаме, че в периода между двете световни войни в България са липсвали големи екологични катастрофи и съответно такива не са намерили място в литературните творби. Увреждането на природата от страна на човека не е ново явление, въпреки че през последния половин век то навлезе в качествено нова фаза. Потъващи кораби, разливащи вредни отпадъци в морето, безразборно изсичане на горите, замърсяване на планините, масово избиване на животни и пр. е имало и в междувоенния период, а и много по-рано.

Причините за почти пълната липса на природозащитни идеи и послания в анализирания художествени произведения трябва да се търсят другаде. Те не са еднакви за всички разглеждани периодични издания, а зависят от конкретния профил и тематична насоченост на съответния вестник или списание.

Както вече беше подчертано, литературните текстове в природоспециализираните издания са част от едно интегрално цяло, в което изпълняват определени идеологически функции.

Но тези функции са поделени между всички публикувани материали – научни, научнопопулярни, литературни, административни (отчети, протоколи от заседания и други документи, свързани с организацията), илюстративни. В този смисъл за изразяване на директни екологични послания понякога биват „натоварени“ не литературните, а други типове текстове – най-често статии, но също и кратки послания, повтарящи се в различни броеве, напечатани с по-голям удебелен шрифт и/или в курсив и поставени на видно място на страницата, така че да привличат погледа и вниманието на всеки, който разгръща изданието. Във в. „Горска просвета“ например срещаме оформени по този начин изречения от типа на: „Охраната на горите е охрана на народното здраве“. А във в. „Ловец“ често се срещат следните призови към ловците: „Ловци, не избивайте масово дивеча – това е вашият капитал, от който вземате само лихвата“; „В демократична България ловното дело може да напредва, когато всеки сдружен ловец бъде пазител на закона!“.

Последните два примера насочват и към друга възможна причина за отсъствието на природозащитни литературни творби. Самата тематична област на някои от изданията влиза в разрез с екологичните идеи. От седемте, избрани като фокус в настоящото изследване, такива са в. „Ловец“ и сп. „Рибарски преглед“, предназначени за четене от настоящи и потенциални ловци и рибари. Въпреки че тези обществени групи, а и ловните и рибарските организации като цяло, вършат и немалко полезни дейности в защита на природата (неслучайно едно от природозащитните изключения, посочени по-горе, е именно от в. „Ловец“, а в програмата на „Рибарски преглед“ е вписано запазването на родната природа), основната им идеологическа насоченост в крайна сметка е в подкрепа на изстребването на животни. Ако тези издания излязат извън заложената в тях идеологическа рамка, те биха се разпаднали и самоизличили. Затова най-силните природозащитни послания, които бихме могли да очакваме в литературните произведения, публикувани на техните страници, са максимално общи, както в „Пази

природата ни щедра“, или призови за по-умерен лов и борба с убиващите без мярка и извън закона браконieri.

Друга възможна причина за липсата на екологични послания в литературните творби от разглежданите периодични издания откриваме в сп. „Морски сговор“. Самият образ на морето и начинът, по който го възприемат и представят писателите – със силно преклонение пред него, стигащо понякога до обожествяване, – изключва разкриването на вредите, нанесени му от човека. В литературните произведения в това издание морето е всемогъщо същество, способно на всичко; то следва свои собствени правила и притежава особености, често неразбираеми за човешкия ум. Но то се отличава и с непреодолима притегателна сила. Разказът на Надя Хаджийовкова „Новобранец“ („Морски сговор“, г. XVIII, 1941, № 9, с. 173–176) проследява превръщането на главния герой Дончо от човек, обичащ дълбоко и страстно земята, в истински моряк. И този преход се дължи на божествената притегателна сила на морето:

Дончо замълча. В душата му затрептя като малко, светло пламъче копнежът да се приближи до това чудно, като че живо море, да го погали, да го опознае. То сякаш го вика (с. 174);

Левият крак е вече в лодката. Когато и десният се вдига, за да го последва, Дончо изпитва чувството, че мощната връзка, която свързваше душата му със земята, се скъсва отведнъж. [...] Морето го грабва от нея. Той става негов роб. [...] Неговата дълбочина и тайнственост го замайваха. Какво ли крие в себе си тая стихия?... Смърт, или вечен живот... Как ли би могъл да се доближи до нея, да я опознае, да я обикне?... (с. 175)

В разказа на Дечо Попов „Примирение“ („Морски сговор“, г. XI, 1934, № 1, с. 13) също е загатната божествената същност на морето: „Времето е безкрайно, и морето – всепрощаващо“. Подобно обожествяване е несъвместимо с представянето на екологични катастрофи, причинени му от човека – това би го принизило и би поставило под съмнение всемогъществото му.

Освен обожествяването на морето в сп. „Морски сговор“ е прокаран още един мотив, който влиза в дисонанс с описа-

нието на екологични проблеми. Това е опиянението от морето и свързаните с него дейности, от възможностите, които то предоставя на човека – да пътува, да се среща с различни хора и култури, да посещава далечни страни и континенти, да търгува с тях. Често разказвачът или някой от героите говори с екзалтация за такива далечни пътувания, а техните истории оказват магическо въздействие върху слушателите, както е в разказа на Надя Хаджийовкова „Изгрев“:

Сега той [капитан Спиро, б.м. – А. Т.] управляваше само някаква малка гемия, но преди е кръстосвал надлъж и нашир не само тяхното бяло море, а е ходил чак до Индия. Рибарите обичаха да слушат разказите за безбройните му пътувания, където имената на далечни пристанища се споменаваха със същата сигурна небрежност, с която се говори за съседната къща. Бедните души, които познаваха само синята пустиня пред селото, се разтваряха жадно да поемат непознатото богатство на широкия пътър свят. Старите го обичаха и почитаха. А кръвта на младите се разгаряше буйно, като го слушаха. (сп. „Морски сговор“, г. XVIII, 1941, № 5, с. 93)

На фона на този приповдигнат тон и на възторга от морето вредите, които човек му нанася, остават встрани от вниманието на писателите.

Вероятно може да се открият и други причини за почти пълната липса на природозащитни литературни текстове в разглежданите периодични издания, а в отделни случаи може да става въпрос не за една, а за съчетание от няколко причини. При всички положения обаче това е дълбок и сложен въпрос, който заслужава допълнително проучване.

Заключение

Богатият и разнообразен български периодичен печат между двете световни войни предоставя ценен материал за анализ на литературата и връзките ѝ с обществените дейности, процеси и тенденции. Най-важни в това отношение и най-добре изследвани безспорно са литературните периодич-

ни издания. Но вестниците и списанията с друга тематична насоченост, които съдържат и художествени текстове, също не са за пренебрегване. В тази студия обърнах внимание на специфичния тип литература, публикувана на страниците на природоспециализираните периодични издания от междувоенния период, която има свои особености и при която водеща е не естетическата функция, а изпълнението на конкретни обществени и институционални задачи. Това не я превръща в литература с по-ниско качество от тази, публикувана в литературните издания например, а просто в по-различна, ръководена от други принципи, но имаща своето място под слънцето. Тя представлява много интересен и благодатен за изследване феномен, който заслужава да бъде проучен по-подробно, включително и в съпоставителен план, с литературата в периодични издания с неприродна тематична насоченост. Това би отворило темата и би ни довело до повече и по-интересни изводи.

Bibliography

Borshukov, G., Vl. Topencharov. Zarazhdane i razvitie na balgarkiya periodichen pechat. In: *Balgarski periodichen pechat 1844–1944. Anotiran bibliografski ukazatel. Tom 1. A–M*. [Боршуков, Г., Вл. Топенчаров. Зараждане и развитие на българския периодичен печат. – В: *Български периодичен печат 1844–1944. Анотиран библиографски указател. Том 1. А–М*. София: НИ] Sofia: NI, 1962, s. 1–20.

Istoriya na kooperativnoto dvizhenie v Bulgaria. T. 1. [История на кооперативното движение в България. Т. 1. София: Изд. ОФ] Sofia: Izd. OF, 1986.

Pencheva, R. Hudozhestvenata literatura na stranitsite na spisanie "Morski sgovor" [Пенчева, Р. Художествената литература на страниците на списание „Морски сговор“. – *Год. на Военноморския музей – Варна*]. – *Godishnik na Voennomorskiya muzey – Varna*, 2005, N 4–5, s. 189–204.

Pencheva, R. Hudozhestvenata literatura na stranitsite na spisanie "Morski sgovor". In: Pencheva, Radka. *Moreto na balgarina. Morski etyudi v balgarskata literatura 1924–1944 g.* [Пенчева, Р. Художествената

литература на страниците на списание „Морски сговор“. – В: Пенчева, Р. *Морето на българина. Морски етюди в българската литература 1924–1944 г.* Пловдив: Астарта] Plovdiv: Astarta, 2016, s. 9–24.

Gorska hristomatiya. Sast. Y. Stubel. [Горска христоматия. Съст. Й. Стубел. София: Министерство на земеделието и държавните имоти] Sofia: Ministerstvo na zemedeliето i darzhavnite imoti, 1941.

Valev, M. *Poroyat. Pieska v dve kartini*. [Вълев, М. *Пороят. Пиеска в две картини*. София: Културно-просветно дружество на служителите по горите] Sofia: Kulturno-prosvetno druzhestvo na sluzhitelite po gorite, 1939.

Valeva, St. Zemedelska misal. In: *Periodika i literatura*. Т. 3. [Вълева, Ст. Земеделска мисъл. – В: *Периодика и литература*. Т. 3. София, АИ М. Дринов] Sofia, AI M. Drinov, 1994, s. 431–435.

Vatova, P. Kooperativna zashtita (1924–1942). In: *Periodika i literatura*. Т. 6. [Ватова, П. Кооперативна защита (1924–1942). – В: *Периодика и литература*. Т. 6. София: ИЦ Б. Пенев] Sofia: PC B. Penev, 2021, s. 562–579.

Zahova, K. *Zashto se smee veselata krava? Otnosheniya na horata kam drugite zhivotni*. [Захова, К. *Защо се смее веселата крава? Отношения на хората към другите животни*. София] Sofia, 2020.

Природа и/или цивилизация в български блогове за пътешествия

Пенка Ватова

Институт за литература – Българска академия на науките

Резюме: Изследването на публикациите в български блогове за пътешествия се стреми да характеризира собствените жанрови граници и характеристики на тези текстове и да открие стратегиите им по отношение на читателската среда. Основна отправна точка в проучването е отношението на съвременния пишещ пътешественик към природата. Засегнати са въпроси, свързани с мотивациите за пътуване и писане, с идентичността на блогъра пътешественик между своето и чуждото/другото, с границите и гъвкавостта на отношението му към свое и несвое, с потенциала му за саморефлексия и личностна промяна вследствие промяната на географските граници на познание. Изследвано е ценностното отношение на пътуващите към природата и цивилизацията, историята и съвременността.

Проучените блогове са анализирани според типа публикации в тях, разделени на три групи, а на финала е добавено и наблюдение върху особеностите на публикациите за пътешествия в социалните медии.

Ключови думи: блогове за пътешествия, природа, цивилизация, пътеводители, пътеписи

Nature and/or civilization in Bulgarian travel blogs

Penka Vatova

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Abstract: The study of the publications in Bulgarian travel blogs seeks to characterize the specific genre boundaries and characteristics of these texts, and to highlight their strategies in relation to the readership. A main point of the analysis in the study is the attitude of the modern writing traveler to nature. Questions related to the motivations for travel and writing, to the identity of the traveler blogger between the familiar and unfamiliar, to the limits and flexibility of his relationship to his known and to his unknown, to his potential for self-reflection and personal change due to the changing geographical boundaries of knowledge. The study investigates the attitudes of travelers toward nature and civilization, history and modernity.

The studied blogs were analyzed according to the types of posts within them, divided into three groups, and finally an observation was added on the characteristics of travel posts on social media.

Keywords: Travel Blogs, Nature, Civilization, Travel Guides, Travelogues

Този текст се осланя на два типа личен опит – опита ми на изследовател и читател и опита ми на пътуващ човек. Първият ще бъде същинската основа на текста, на него ще се опира аналитичността и структурата му. Вторият ще задава адекватния усет и преценка за преживяното пътуване от други хора въз основа на техните пътеписни текстове.

Фокусът, който ще събира наблюденията ми, е разпределянето на вниманието на съвременния пътуващ човек между двете основни притегателни полета, участващи в мотивацията на пътуването: срещата с други народи и култури и срещата с природни забележителности и феномени, т.е. с цивилизацията и природата. И още по-важното: отношението на съвременния пътуващ човек към природата като ценност – неосъзнато емоционално, естетизирано или идеологизирано, изявено в

преживяването и отразено през ценностната система на пътеписеца. Заедно с това обект на изследователски интерес е взаимовръзката между отношението на авторите към природата и импулсите за писане (описване, разказване, преживяване посредством писането).

Важна уговорка на текста е, че наблюденията са насочени към непрофесионализираното писане, но писане, породено от практиката на пътуването днес и произтичащо от желанието за споделяне на преживяването от срещата между своето и несвое-то, познатото и непознатото, обичайното и екстраординарното.

Да се обърнем и към спецификата на текстовете, които са обект на изследване. Развойните тенденции в историята на българския пътепис криволичат от отразяване на поклонническите пътувания до Светите места (главно през XVI–XIX в.), през народопознавателните пътни описания на нашите възрожденци, пътуващи из Османската и съседните империи, през първите възторзи от родната природа и първите опити за достигане до далечни места на пътеписците от ранните следосвободенски десетилетия, през пътуванията на икономическата и политическата емиграция от XX век в търсене на възможности за работа и свободен живот, до туриста, пътешествия в свободното си време съвременен човек, провокиран от своите интереси и новите и многообразни условия за пътуване из целия свят. Типизацията на пътуващите българи въз основа на пътеписните им текстове, видяна в историческа протяжност, дава възможност за анализиране на жанровата картина на пътеписа от появата му в нашата писмена традиция до днес. Това обаче би отклонило настоящия текст от неговата цел, затова ще обърна внимание само на онези особености на жанра, които се наблюдават в най-ново време и имат отношение към темата.

Съвременният български пътешественик

Днес, както никога досега, хората пътуват неудържимо, дори необуздано – пътуват наблизко или надалеч, според възможностите си; за кратко или за по-дълго време; по работа, на

екскурзия, във ваканция, на фестивали, конгреси, спортни събития, концерти и спектакли; сами, с близки, приятели, колеги, непознати, организирано или самостоятелно, с детайлно планиране или оставили се на приключенския дух, импулсите и късмета си, пеша и с всички възможни транспортни средства. Информационната епоха, в която живеем, темпото, с което дигиталните технологии навлизат във все повече сфери на живота ни, вместо да задоволи с обилието на информация човешкото любопитство, още повече го изостря. Въпреки че днес знанието – посредством интернет и Гугъл – само пристига до любознателния, който го търси, съвременният човек е същият консервативно устроен търсач на познание за света, какъвто е неговият предходник от миналите векове, който осъществява в пълнота познавателния си стремеж само посредством личния опит. Така в пътуването и физическото достигане до непознатите места на света той, чрез културата си, пренася един свят в друг, съприкосновява един социален опит с друг, среща едно жизнено пространство (природно, социално, културно) с друго, съпоставя умозрителната си представа с действителността и се наслаждава на личното преживяване. Чуждият опит, чуждият разказ и фото- или видеодокументът, оставен от друг, са само източник на мотивация и първоначален ориентир, но вкусът на собственото откривателство и насладата от личното преживяване на срещата с другия свят остават незаменими. В тази незаменяемост – в която пътуващият човек израства и заедно с насладата започва да усеща ценностна промяна в себе си, трябва да търсим и импулсите за документиране и споделяне на преживяното. И тук, посредством езика на документиране, се явява обратното движение – довеждането на другия свят в своя, на другия социален опит в нашия, на другото жизнено пространство в тукашното. Така чрез документирането и споделянето се осъществява опознаването, взаимодействието и взаимопроникването на различните светове, които обитаваме като хора на планетата Земя. Така тези светове имат шанса да преодолеят чуждостта и различията си за човешкото възприятие, чрез смяната на ракурсите

да се промени мащабът, в който се отнасяме към тях с разбиране/неразбиране и приемане/отхвърляне.

Кои са елементите на тази среща – в нейното конкретно осъществяване и в подготовката за нея, които провокират пътеписния текст? Най-същественото, което фокусира пътеписния разказ, е *изправянето пред непознатото и несвое* – пред продукта от една друга култура (исторически останала в миналото или настояща) или пред формите и явленията на друга, все още неусвояна в личен опит природа; най-често и пред двете. То поражда неизбежна съпоставка със своето и/или познатото (което също може да е несвое, но усвоено в предишен опит) и подлага на проверка ценностните критерии на пътуващия разказвач. Свързано е и с друг важен елемент – *преживяването на мястото*, улавянето на т.нар. дух на мястото, най-често възникващо по ирационален път и изразено емоционално в текстовете. Трети важен елемент е *преживяването на пътуването* като възможност за познание и самопознание, за проверка на лични качества и светогледни ориентири и за проверка/промяна на оптиката към света и хората. Към него ще причисля и подготовката за пътуване – мотивацията на начинанието и формирането на нагласа към срещата с непознатото в една начална фаза, свързана с разполагането на личния стремеж в полето на източниците на познание и на документирания чужд опит.

От гледна точка на темата на този текст понятието за пътешественик ще стесним до онзи тип пътуващ човек, за когото новите места, които достига, са възможност да разшири полето на познанието си в разни аспекти – най-често културно-исторически¹ (включващи археологически паркове и музеи, архитектурни забележителности, места на историческа и културна памет – значими за отделни групи хора или за цялото човечество, представящи артефакти и/или разкази за личности и събития, традиции и културни практики) и по отношение на природата

¹ Тук може да се причислят и духовните (религиозни и поклоннически) пътувания, но като цяло те най-малко пораждат писмена рефлексия от типа, който е фокус на изследването.

(природни забележителности – земни форми, водни пространства и явления, места с отличителна флора и фауна, места с особени „небесни“ феномени; туристически маршрути – екопътеки, алпинизъм, трек експедиции и пр.). От гледна точка на целта на пътуването може да се обособят и пътуванията за ваканция и почивка, насочени както към места, които са продукт на цивилизацията и културата, така и към природни, „диви“ места².

Пътуванията, за които пътешествениците имат съзнание да оставят писмени свидетелства (от какъвто и да е порядък), са с различни географски ориентири, но сред тях най-често фигурират места, свързани с културно-историческото наследство и достиженията на цивилизацията. Всъщност българинът от времето на Алеко пътува преди всичко, за да види „свят“ – отвъд границите на своето и познатото, а „светът“ е преди всичко резултат на цивилизационното развитие. Той, разбира се, може да е светът на големите градове и курортите – онзи, който е познат от масовите комуникации, а днес преди всичко от интернет пространството. Тук приоритетно попадат европейските столици и градове, до които има редовни самолетни линии (на първо място нискотарифни). След това – европейски градове, известни с културно-историческото си наследство, характерен архитектурен облик, привлекателни туристически атракции за различни възрастови групи, в близост до море или планина, до археологически или увеселителен парк и пр. Освен тях – места с известни фестивали (като карнавала във Венеция например), с важни културни събития (напр. Плаващите кейове на Кристо на италианското езеро Изео) и пр. После идват местата на други континенти – градски и ваканционни, които често са част от по-големи маршрути и пътешественически проекти, белязани от знака на екзотиката (независимо дали на местата – като например острови и плажове с тюркоазени води и златист пясък,

² От гледна точка на текстопораждането тези пътувания имат най-слаб потенциал да създават пътеписни текстове. Обикновено те са информативни (места, климат, удобства, цени и пр.), донякъде оценъчни („препоръчвам“/„избягвайте“) и най-малко имат познавателна стойност.

или на преживяванията – като сафари в Африка, гмуркане на Големия бариерен риф или потапяне в багрите на Северното сияние). Но този друг свят може да е и с една стъпка по-близо до простотата на примитивно устроеното всекидневие в провинциални тихи градчета, малки селца, изолирани от градовете и големите пътища кътчета, близо до природата, до границата, на която цивилизационният напредък и природосъобразното живеене се срещат. Разбира се, човек може да е и в близост до природата, и в същината на общуването си с нея да остава в позицията на зрител, който възприема природното само естетически, тъй като не е естествено и непосредствено свързан с него.

Пътуващите българи днес все повече показват желание да споделят преживяванията си. Мотивите им са различни и ще бъдат коментирани в хода на изложението. Интернет пространството и свободният достъп до негови сектори позволяват това да се случва с неголеми усилия. В социалните мрежи страниците на групи за пътувания, личните страници на пътешественици или на непретенциозно пътуващи хора, блогове и влогове в уеб пространството се изпълват всекидневно с текстове, снимки и видео, тематизиращи пътя, пътуването и срещата с други места, култури и природни забележителности, разпръснати по цялата планета.

Пищещият пътешественик

Писменото документиране на пътуванията, оставено от български автори в интернет пространството, може да се раздели на две основни групи текстове – *според мястото на публикуване*: кратки публикации (постове) в социалните мрежи (предимно Фейсбук, в лични профили или в групи за пътувания) и значително по-обемни публикации в блогове на пътешестващи хора. От своя страна първите са почти изцяло информативни (но сред тях има и споделени кратки истории), а публикациите в блоговете са пространни, разнообразно структурирани и будят интерес към жанровите особености и съдържанието си. *Според целта и съдържанието си* тези текстове може да бъдат

обособени в две основни групи: информиращи и пътеписни, като първите са, както вече беше отбелязано, или кратки постове в социалните медии, или стегнати в рамката на пътеводителните указатели лаконични изложения, а вторите са пътеписи – или според заявка на авторите си, или по действителните си жанрови характеристики. Разбира се, пътеписът, като граничен жанр, съчетаващ характеристики на документалистиката и художествеността, не може да не включва елементи на информационен указател – това се наблюдава в почти всички признати за безспорни от литературната историография пътеписни текстове, още от „До Чикаго и назад“ на Алеко Константинов, че и от по-ранни произведения. И обратно – и най-лаконичният информиращ текст не е лишен от потенциал за първоличен разказ, в който художественият наратив, или поне опитът за художественост, да се преплита с документалното изложение.

Заедно с типологията на тези текстове, с оглед темата на изследването, не бива да изпускаме от поглед избора и отношението на пишещите към елементите в алтернативата природата – цивилизация. Или – възможен е и друг вариант – снемането на алтернативата и преплитане на предпочитания и избор към едното или другото, така че да се демонстрира адекватно отношение към природата, без да се загърбва позицията на цивилизованост и интересът към постигнатото в културно-то развитие на човечеството.

Какви са мотивите пътуващите хора да оставят писмени следи от своите преживявания на път? Наблюденията върху текстовете, които публикуват, сочат, че голямата част от тях споделят маршрути с желанието *да бъдат полезни чрез опита си на други пътуващи хора*, предприели пътуване към същата дестинация. Тук важна преди всичко е информацията за транспорт и пътища, места за настаняване, музеи, паркове и атракции и билети за тях, подходяща за хранителните навици на българите храна, сезони, климат и природа, цени на всичко, нрави и етически норми на местното население. Друга група формират любителите на преживявания, за които тъкмо срещата

с непознатото и възможностите, които тя предлага за *разширяване на познавателния им хоризонт и разгръщане и развиване на личностните им качества*, е важен мотив да споделят опита си. Това са хора, предприели дълги и сложни, дори околосветски пътувания, хора, които без преувеличение отиват на среща с непознатото и пътуването им е изпълнено с истински перипетии, които го правят привлекателно за писмено споделяне. В тази група се откриват пътеписни текстове, представлящи класическите характеристики на жанра и тъкмо сред тях са онези, които будят най-голям изследователски интерес за литератора. Част от авторите поддържат едновременно профилни страници в социалните медии и лични блогове. Има обаче и такива, които не се задоволяват с поддържането на блог за пътешествия, а издават и свои пътеписни книги, търсят публика и извън интернет пространството, което впрочем означава, че адресират текстовете си и към бъдещи читатели (чрез потенциала на библиотеката). В трета група може да се обединят авторите на кратки постове в социалните медии, преди всичко в групите за пътувания във Фейсбук („Искам да пътувам!“, „Обичам да пътувам“, „Клуб на пътешествениците. Пътувай изгодно“, „Пътувай на воля“, „Пътувам по света“ и др.). Това са главно туристи, пътуващи самостоятелно или организирано, или по определен начин (круизи например), които търсят или публикуват информация по теми, свързани с дадени дестинации. Сред тях е често явление самопоказът – характерно поведение в социалните медии, което, основано на истина или полуистина, се стреми да спечели публично одобрение (събрани харесвания) и социален престиж, а пътуванията, особено по посока на далечни или екзотични места и/или обвързани с финансови възможности над средните, са сред знаците на този престиж.

Важна характеристика на всички текстове, независимо от мястото на публикуване, е богатото фотоилюстриране. Визуалният образ на видяното е съпътстващ елемент на пътеписните текстове още от XIX век. С развитието на технологиите възможностите и на любителите фотографии нарастват дотам, че

правенето на много и качествени снимки не е проблем за никого. Ето защо блоговете и страниците за пътувания в социалните медии изобилстват от изображения на места и хора, илюстриращи текстовете с техните пътни впечатления.

Пътеписни пътеводители

Те са най-многобройни в интернет пространството и са с различен формат. Както вече посочих, това са къси текстове (до откъслечни реплики или отговори на питання) във Фейсбук, които услужливо предлагат информация по определена тема в групите за пътуване. Рядко разказват истории и най-често се опират на личен опит, като в тези случаи преценката кой от обсъжданите варианти (все едно какво се обсъжда) е най-правилен, е безапелационна.

В някои случаи, за разлика от пътеписа, в който е задължително наративът да следва формулата „какво правих“ по време на пътуването, тези текстове се придържат към „най-доброто за правене“, т.е. те не се основават в съветите си единствено на личния опит, а и на разнообразна информация, събрана главно в интернет.

Различни са публикациите в блоговете. Те имат преобладаващо хибриден характер и в тях информацията (основана на личен опит или на външни източници) е примесена с кратки отклонения, в които се споделя личното преживяване – било като опит, ново познание или емоция. Най-често формата, която избират тези блогъри, е дневникът – структуриран по топови или едновременно по дни и топови. Първоначалната и основна цел на тези блогове е къде повече, къде по-малко педантично да се проследи дадено лично пътуване, за да се даде максимално полезна информация на други пътешественици по същия маршрут. „Надявам се в този *пътепис за Йордания* (к.м., П. В.) и най-вече за пустинята Вади Рум да ви бъде полезен по време на подготовката на Вашето вълшебно пътуване в Йордания – земята на набатеитите“, четем в „Блог за пътешественици

и мечтатели“³. Този блог е от типичните примери за хибриден формат на публикациите за пътувания и един от най-богатите, поддържан от български блогъри в интернет. Още при формулирането на неговите цели се изтъкват двата основни аспекта на съдържанието му:

1. Да споделя собствените си преживявания, чувства и откровени мисли относно посетени лично от мен места. Когато нещо не ми е харесало, просто си го казвам, без значение, че е топ туристическа дестинация, и обратното. Това не значи, че Вие, ако отидете, няма да Ви хареса. Всеки мисли, чувства и възприема света по различен начин.
2. Да помогна на Вас, драгите читатели, да Ви нахъсам и да Ви докажа, че не е необходим цял чувал с пари, за да може човек да пътува. А също така да Ви предоставя изпитани методи и начини как да организирате по възможно най-бюджетен начин пътуването си до мечтаните дестинации, без да се налага да се лишавате от основни човешки удобства.

В отговор на тази заявка блогърката разполага публикации си в няколко рубрики, сред които две са целенасочено информативни („Оферти“ и „Съвети“), а една от тях („Дестинации“) съдържа разказите за пътувания, структурирани около дадена дестинация и времетраенето на пътуването по дни. Авторката определя своите публикации като пътеписи и от гледна точка на автентичността на впечатленията и преживяното, изразена в първоличния разказ за собствения опит, те се родят с класическия пътепис. Избрана е дневниковата форма, а наблюденията върху други блогове за пътешествия сочат, че тя е най-разпространената, тъй като успешно съчетава следване на линиите на маршрута и страниците на календара. Онова, което прави от хронологията на едно пътуване пълноценен пътепис

³ Блогът се поддържа от фотографа Весела Танчева, която пътува със семейството си и отразява пътуванията на адрес: <http://www.travelworld195.com>, а също във Фейсбук („Блог за пътешественици и мечтатели“) и в Youtube канала *Travel with Vesi*.

съгласно жанровата му дефиниция, е съчетаването на сетивното възприемане на външния свят с промените, които изпитва пътуващият в своя вътрешен свят (мисловен, емоционален, свят на разбирания и принципи), и с обогатеното познавателно поле по теми, породени от пътуването. От тази гледна точка публикациите в „Блог за пътешественици и мечтатели“, както и в други подобни блогове (*World of Vera*⁴, „Съветите на Джорджа“⁵, „Време за пътуване“⁶, „Друми в думи“⁷, или *Travel Smart*⁸ например) на първо място се стремят да услужат с полезна информация – и това е пространната част от текстовете им, сякаш се боят да не пропуснат нещо важно за организирането и протичането на пътуването. После идва споделянето на онова, което е оставило следи в субективното отразяване на преживяването.

⁴ Блогът се поддържа на български и английски език от Вера Александрова и се намира на адрес: <https://worldofvera.com>. В краткото ревю блогърката кани читателя „на разходка в моя свят“.

⁵ Блог с разнообразно съдържание на Джорджа Де Марки, но с акцент върху пътешествията: „Идеята ми е да мога да предам преживяното по начин, който да е полезен и приятен за всички вас. Да ви помогна поне малко да планирате своето пътуване или да „откриете“ и да се потопите в мястото, ако нямате възможност да го посетите сами.“ Намира се на адрес: <https://savetite.com>

⁶ Блог, поддържан от Юлия Вукова на адрес: <https://time2travel.bg>, без заявени претенции да бъде полезен на някого, но не може да се подмине споделянето: „Обичам да се подготвям предварително за пътуванията и винаги играя ролята на екскурзовод на групичката ни“.

⁷ Блог на Елена Иванова за „природни забележителности, исторически места, туристически маршрути и приключения“, намира се на адрес: <https://drumivdumi.com>. Стреми се да дава „полезна и качествена информация за местата в България, които посещавам. Описвам ги така, както съм ги видяла *през моите очи* (к.м., П. В.). Освен това се опитвам да предложа интересни идеи за разходки и екскурзии. И последно, но не по значение, ми се иска да популяризирам, с каквото мога, многото красиви места в България“.

⁸ Блогът е колективен и „е създаден, за да помага на хората в България да пътуват в целия свят по-изгодно и по-информирано“. Освен информация публикува и „истории“ – текстове на различни автори, поддържащи лични блогове. Намира се на адрес: <https://www.travelsmart.bg>.

Няма съмнение колко силно е обвързан съвременният човек със социалните медии и колко често търси пространството им, за да сподели важни или всекидневни моменти от живота си. Снимките са неразделна част от това споделяне. А когато става дума за пътуване, без фотодокументиране пътуването все едно не се е случвало. Визуализацията става още по-наложителна, когато текстовете имат за цел да бъдат полезни. Поради всички тези обстоятелства фотографията има място в публикациите за пътешествия не само като съпътстващ елемент. Тя се превръща и в тема на разказите, като ръководи пътуващия в търсенето на подходящи ракурси, забележителни места за пейзажни и панорамни снимки, извежда го на опасни височини и точки в името на добрия кадър. Понякога отношението към дадено място – особено в природата, се формира единствено от неговата позиционираност, така че да удовлетвори изискванията за впечатляващи фотографии.

Ето какво четем в пътеписа за Йордания („Блог за пътешественици и мечтатели“) за прохода Сик: „Това е ултра-мега-якия каньон за перфектни селфита“. И малко по-нататък: „Първо отидохме до едни скали... От там имаше страхотна гледка към цялата пустиня. Успяхме да си направим семейни снимки“. В друг текст (за пътуване в Патагония) от същия блог отново се коментира възможността за снимки: „Определено си заслужаваше целия път. Имахме около един час време да си направим селфита с ледника“. Или: „...ще остана на дюната Елим по време на залеза, защото гледките от там са едни от най-красивите, които съм виждал на снимки“⁹. Наблюдава се и обратната гледна точка към природните дадености и запечатването им в кадри и видео – това е търсенето на редки гледки или епизоди от живота в природата и съхраняването им в кадри. „На излизане от резервата направих на чудесна утринна светлина едни от най-красивите снимки на планински зебри на Хартман и

⁹ Из серия постове на Илиян Шопов, пътешественик из Африка, поместени в групата „Искам да пътувам!“ във Фейсбук и разказващи за пътуване до Намибия и Южна Африка: <https://www.facebook.com/ilian.shopov>.

газели-скачачи (Спрингбок) на фона на изумителни пейзажи“, пише Илиан Шопов в пътните си бележки за Намибия и Южна Африка.

Връщайки се към темата на този текст, е време да поставим въпроса какво място е отредено в пътеводителните и хибридните блогове на отношението към природата и творенията на човешката цивилизация. Отговорът не е в посоките на пътуване – към пространства и места в природата или към културата на миналото и настоящето. Защото най-често пътешествениците, особено онези, които избират дълги маршрути, се опитват да не пропускат и от двата типа места. Отговорът е в мотивацията на пътуването и в позицията, която заемат местата в любопитството и световъзприятието на пътуващия. А също така в ангажираността, с която той преживява срещата с непознатата природа или култура. Не е учудващо, че гледната точка на пишещия е в голяма степен „туристическа“, т.е. между него и наблюдаваното винаги съществува разделителна линия, която го държи в наблюдателна позиция спрямо природата. Така се гарантира полезността на написаното, тъй като не се изпуска от поглед нищо, ала и срещата с природни места, явления и обитатели е артикулирана лаконично, в повечето случаи с клишетата на удивлението или възхищението. Какво от природата буди у тези пътешественици отношение, заслужаващо споделяне? Първото – и най-общо казано, са „гледките“ (пейзажите), независимо към какво, важното е да са впечатляващи и оправдаващи често дългото и изтощително пътуване. „Не съм виждал нещо подобно, преди да пътувам до Бали. Гледките спират дъха, а природните пейзажи – направо уникални!“, четем в „Лила Грийн – блог за пътешествия“¹⁰. Без да съм правила честотно проучване, впечатление прави, че най-често се отбелязват изгреви и за-

¹⁰ Блогът се поддържа на шест европейски езика от семейството Цвете и Питър Поп, има богато съдържание, вкл. много видеосъдържания и пътеводители, подводна фотография. През 2019 г. двамата пътешественици продават дома и имуществото си в Австрия и започват живот в непрестанно пътуване. Споделят, че любимият им художник е природата. Блогът се намира на адрес: <https://lillagreen.at>.

лези, които са „от най-красивите, които съм виждал(а) някога“, „спиращи дъха“ и пр. В обрисовката им се търси ефектът на картичката и рекламния текст – най-вероятно поради факта, че тъкмо те неволно се ползват като образци. В същия стилистичен регистър се документира морето/океанът/водата и бреговете: „Такава вода никъде, наистина НИКЪДЕ, не съм виждала. Водата беше кристално изумрудена, чиста. Пясъкът беше бял и мек като кадифе“ (в текст за Симилянските острови от „Блог за пътешественици и мечтатели“). Или: „На плаж Свети Яков водата е с тюркоазен цвят, много чиста, бели камъчета на брега и рибки в морето... Уникална вода! Тюркоазена, чиста!“ (за Дубровник в същия блог).

Високите планински вериги и върхове, както и пътуването до тях, са също сред фаворитите на пишещите пътешественици. Към тях ще добавим и редките животински видове, или поне онези, които по нашите европейски географски ширини може да се видят само в зоопарковете.

Популярността на дадено място, идваща от разнообразни източници, е важна отправна точка за търсене на гледки: „За финал отидохме на *най-популярното място за гледане на залез* (к.м., П. В.) в тази част от пустинята Атакама“ („Блог за пътешественици и мечтатели“). Несъмнено рекламата и специално фоторекламата хвърля към пътуващите примамки, които се превръщат във фактор за техните маршрути. Намираме свидетелства за това твърдение и в следното признание, по различни начини изразено в част от текстовете: „Природата беше изключително красива. Неописуеми пейзажи навсякъде. *Истината е, че снимките от картичките не могат да отразят това, което е наистина – реалността е много, много по-впечатляваща* (к.м., П. В.)“ („Блог за пътешественици и мечтатели“).

Но да се върнем малко назад – при мотивите, които определят един или друг избор на посока към природата или към цивилизацията. Както вече посочих, повечето пътешественици, особено онези, които предприемат дълги маршрути, се насочват и към двете като към територия на непознатото.

По-фокусирани са късите пътувания – или само към човешките места, или само към природните (кратки ваканции, екскурзии или излети до...).

Притегателен ефект по отношение на места от природата – така както са отразени в блоговете за пътешествия, имат основно четири техни характеристики. Едната е да са прочути, в някакъв аспект да са „най“, и да са в туристическо обръщение – включени в каталози, маршрути, рекламни кампании, да се говори за тях в социалните медии. Тук примерите са много, динамиката на фаворитите е голяма, а географски те се простират на всички континенти.

Втората е да са свързани по някакъв начин с масовата култура (места на снимки на хитов филм или сериал например¹¹), или с някакво човешко постижение (например покоряване на планински върхове, преплуване на морско пространство и т.под.), или пък да са били в центъра на информационния поток (напр. исландският вулкан Ейяфятлайокутъл, а покрай него и цяла Исландия с вулкани и геотермалните ресурси).

Третата е мястото да е потенциално предизвикателство – за човешката издръжливост, въображение, амбиция за първопроходчество, любознателност. Тук местата са разнообразни, по суша и по море, във вътрешността на джунглата, из архипелази, високи планини или в полярните зони.

И четвъртата, мястото да е притегателно със самата си природност – със своята уникална екосистема, редки растителни и/или животински видове, с неповторим ландшафт, природни ресурси, особени явления (климатични, геофизични, оптични и пр.), недокоснато от цивилизационното развитие и пр.

На практика става дума за различна мотивация, която насочва пътуващите към различни места. Ако погледнем по-на-

¹¹ Например местата, на които са снимани епизоди на сериала „Игра на тронове“ – Дубровник, Малта, Ирландия и пр., стават обект на засилен туристически интерес след излъчването на сериала. Конкретните топоси са описани в туристически каталози тъкмо с информация, свързана с продукцията.

дълбоко в текстовете, с които документират пътуванията си, ще установим принципни различия в структурирането им, в жанровите им особености (обективно изложение, субективен разказ/история), в стилистичния им облик.

Различните мотивации на пътуването рефлектират по особен начин в пътеписния наратив. По-изявено пътеводителен е той при пътешествията от първите два типа, които разчитат да породят интерес тъкмо с полезната информация, която носят, вкл. и добита по страничен път, не само от личния опит в дадено пътуване. Жанрово най-близо до пътеписа – с умело преплитане на обективното документиране и разказа за субективното преживяване, примесен с други истории (митологични, легендарни и пр. сюжети, взети от исторически и други източници; лични истории на хора, срещнати по време на пътуването и пр.), са текстовете, разказващи за пътешествията от третия и четвъртия тип.

Пътеписите

Текстовете, които жанрово може да бъдат определени като пътеписи, пълноценно използват дескрипцията (първоличното документално изложение на наблюдаваната по време на пътуването действителност) и наратива (разказа за субективното преживяване). Тоест в жанровата идентификация на тези текстове откриваме сплитане на погледа отвън, по фактологията на пътуването, и погледа отвътре – който преминава през душевността и ценностната скала на личността. Естествено в блоговете, в които се откриват, са публикувани и хибридни пътеписно-пътеводителни текстове с преобладаваща описателност, но не те определят доминиращия облик на блога и инвенцията на неговия автор.

Зад базисните жанрови характеристики на пътеписните текстове в блоговете за пътешествия всъщност се откриват текстове, белязани от ясно съзнание за авторство и отношение към писаното слово. Те не са небрежни нито в избора на микротеме, нито по отношение на стила и речника. Не им е присъщо

нетърпението да информират повече и да бъдат практически полезни на други пътешественици. Чувствителен в тях е стремежът на авторите им да оставят уникална следа в съзнанието на читателите си, докато разказват за уникалната си среща с непознати места – или с познати, но видени от различен ъгъл, пречупен през личното им световъзприятие за свое и несвое, природа и цивилизация, за собствените граници на познание и самопознание, способност за гъвкавост на отношението, за личностна промяна.

За целите на изследването измежду множеството блогове на български пътешественици избрах няколко, които застъпват тъкмо този авторски подход към публикациите си. Пътеписните текстове в тях са белязани с тази степен на литературност, която буди изследователски интерес. Съществен критерий при селекцията е и отношението на блогърите към природата – не просто като неизбежен пейзаж на пътуването, а като един от непренебрежимите елементи на личностната им формираност. Разбира се, при различните автори то се проявява по различен начин – от любопитството, през емоционалната реакция, отразена в богат психоемоционален и стилъв регистър, до човешката и гражданската ангажираност със съдбата на природния свят и мястото на съвременния човек в него.

Блогът „Лила Грийн“¹² привлича с разпределянето на вниманието между природни и културно-исторически забележителности, с респектиращото отношение на пътешествениците към други култури и към природата като дар и ценност за човека. „Обичаме старите култури, оживените градове и зашеметяващата архитектура, но любимият ни художник е природата“, споделят блогърите Цвете и Питър Поп. Разказите за отделни пътувания, поместени в блога, са структурирани така, че полезната информация в тях (макар част от публикациите да съдържат в заглавието си тъкмо определението „пътеводител“) да не измества или затува първоличния разказ за преживяването.

¹² Поддържан на вече посочения адрес: <https://lillagreen.at>.

Балансът между описанието на видяното и познанието за него, от една страна, и споделеното лично възприятие и отношение, от друга, сродява тези текстове с пътеписа. За това допринася още личната позиция на пътешественика към непознатите места, формирана като стремеж за докосване до автентичното, за опознаване на същината, за необременено от странични „шумове“ преживяване. Обозначаването като ценност на места, намиращи се встрани от маршрутите на туристическата индустрия, места, които са максимално „недокоснати“, стремежът да се види и преживее природата в нейната автентичност – с подчертан респект и съзнание за нейната сила, но и за нейната крехкост пред необмислените действия на човека, и уважението към особеностите на живота на местните хора очертават опорните точки на личността на блогърите. С публикациите си те деликатно, но достоверно и категорично се стремят да влияят върху нагласите и поведението на читателската среда.

„Внушителните руини на Ушмал трябва да бъдат задължително посещение във всеки маршрут за пътуване в Юкатан. Защо? Има много причини за това, но най-важната е, че Ушмал е извън утъпкания път, така че няма да бъдете обезпокоявани от хиляди други туристи, водачи и групи тук (както в Чичен Ица)“, четем в пътеписната поредица „Пътуване до Юкатан“¹³. Описанието на руините от града на майте Ушмал е преплетено с културно-исторически детайли, свързани със сградите в него – техния архитектурен облик, декоративни елементи, функционалност и пр. И с нещо особено ценно, което прави разказа автентично авторски и което е характерно за повечето текстове в „Лила Грийн“ – споделеното лично преживяване на очакването, на срещата с реалното, усещането от докосването до непознатото, съотнасянето му към сходни преживявания и преобразуването му в частично „свое“: „Убуд е едно от любимите ми места не само в Бали, но и като цяло. Място, което носи специално настроение. Място, различно от всички, на които

¹³ Публикувана на адрес: <https://lillagreen.at/yucatan-road-trip>.

съм била. Място, където можете да усетите пулса на Майката Земя“; или: „Не може да не останете впечатлени, докато се разхождате из терасите... Тегалаланг е едно от най-красивите места, на които съм била! Стори ми се познато – имах подобно усещане, докато посещавах чаените плантации на Камерън Хайлендс в Малайзия“¹⁴. И в пътеписа за оризовите тераси на о. Бали читателят може да обогати знанията си за тази част от света, за културата на отглеждане на ориза, за естетиката, която прониква през тази иначе стопанска практика, за признаването ѝ от ЮНЕСКО за световно наследство.

Пътеписите на Цвете Поп (тя е авторът на текстовете измежду двамата блогъри) – заедно с пътните ѝ бележки, публикувани във Фейсбук (профил LillaGreen), отразяват светогледни нагласи на отвореност и гъвкавост на отношението към непознатото в човешкия и природния свят. Съзнанието за авторство и съответно за наличие на читателска публика, което блогът по условие предполага, е насочено към ориентиране и на читателските светогледни опори към разбиране и приемане на несвоего без предубеждение. Изкушавам се да вмъкна тук един цитат от пост на LillaGreen за Малдивите, който илюстрира отношението на блогърите пътешественици към познатото и непознатото, респ. своето и несвоего, трайното и ефимерното, и издава тяхната динамична житейска, но и авторска настройка: „Тук островите се променят постоянно – ако тази година си си харесал остров с плажовете му, то догодина точно тези плажове може и да ги няма, а може и да са от съвсем другата страна на острова...“¹⁵

С достатъчна доза литературност, за да се впишат в тази група блогове, се отличават пътеписните текстове от *The magic of traveling*¹⁶ – блог, поддържан от двойката Бистра и Наце,

¹⁴ Просто ръководство за посещение на оризовата тераса Tegallalang, Бали: <https://lillagreen.at/a-simple-guide-to-visiting-tegallalang-rice-terrace-bali>.

¹⁵ <https://www.facebook.com/LillaGreen.at>.

¹⁶ Поддържан на адрес: <https://www.themagicoftraveling.com>.

които разказват истории на български и английски за „най-запomniaщите се моменти на пътя“¹⁷. Пътеписните им разкази споделят с читателите не просто маршрути и придвижване по тях, а историята на (и историите по време на) пътуването, която освен хронология и топография включва още разкази за различните места и хора и взаимното отражение на познатото и непознатото, емоционалното отреагиране при тези срещи между хора от далечни или просто различни природи, традиции и културно-поведенчески модели.

В масива от пътеписни разкази блогърите изграждат образа си на „жадни за красоти, за приятелства, за вкусотийки, за всичко, което едно пътуване може да предложи“. На това „всичко“ те гледат с жажда за опознаване, готови са да бъдат „омаяни“, „омагьосани“, да станат част от светове, които са белязани със знаци на различие, характерни особености, дори странности, или да ги включат в мозайката на своите вкусове, интереси, знания и опит. Срещите си с хората оценяват непредубедено и съобразно тяхната конкретика. Един перуански служител на летището им спестява няколко долара за пререгистриране на полет, който те са изпуснали, и привлича погледа им с неформената си човешка постъпка; друг се опитва да ги „изпързала“ в друга ситуация и т.н., като всеки получава заслужен коментар, без да привлича задълго и излишно вниманието на блогърите и читателите.

Въпреки късичките истории на срещите с непознатото, включително познавателните отклонения към справочници-

¹⁷ В самопредставянето им в блога четем: „Ценим красивото, позитивното и различното и се стремим да заразяваме все повече хора с нашия ентузиазъм за пътуване. Предпочитаем да сме максимално независими пътешественици и планираме пътуванията си сами. Хората, които сме срещали по пътя, са ни наричали български травъл блогъри, български пътешественици, двойката от България, момчето от Македония и момичето от България. Ние не харесваме етикетите, но ако трябва да се самоопределим, то ние сме пътешественици. Пътуваме навсякъде по света и обичаме да споделяме преживяванията си.“ (<https://www.themagicoftraveling.com/bg/about>)

те и историята, пътеписният разказ преди всичко включва описание на пропътуваните места. Прави впечатление не само стилът на изложение – директно назоваващ, несъмнено документален, но и колоритен, фигуративен, осланящ се на образи и автокоментари („Как стигнахме до долината Колка? С автобус, би бил прозаичният отговор; през незабравими преживявания, би бил поетичният“¹⁸).

Лекотата на разказване и смяната на емоционалния регистър според конкретна гледка, случка или преживяване е съчетана с усещането за естествено, дори някак свойско отношение на блогърите към чудесата на природата. На тази непреднамереност в отношението се дължи изборът им да реализират своите пътни планове като независими пътешественици, да търсят пътища встрани от големите туристически маршрути – едно, за да останат непогълнати от тълпите туристи, второ, за да може постигнатото знание, опит и емоция да са резултат от собствените им нагласи, интереси и усилия. От своя страна тъкмо този избор ги изправя пред неподправената красота на природата, пред нейните форми, цветове и живи обитатели, дава им възможност да се любуват на незабравими гледки и уникални природни състояния, да вкусят плодове и треви, да възстановят силите си в минерални извори, да се гмурнат дълбоко в морето. И да правят всичко това не като туристи, избрали онази дистанция от другия свят (природа, култура и пр.), която идеята за туризъм предполага, а като естествена част от природния космос, без оглед на различия и граници¹⁹.

Естествеността на съприкосновението с природното е съчетана с особения финес на това докосване, изразен чрез словото в пътеписите. „Денят беше белязан всякак от присъствието

¹⁸ 10 дни в страната на инките. Ден 3: долината Колка. // The magic of traveling: <https://www.themagicoftaveling.com/bg/10-days-in-peru-itinerary-bg>.

¹⁹ В цитираното в по-горната бележка самопредставяне на блогърите четем още едно изречение, издаващо тъкмо тази светогледна нагласа: „Все още се опитваме да проуедем концепцията за граници и други изкуствени понятия, създадени, за да се разделят и противопоставят хората, вместо да се обединяват.“

на птици. Неслучайно има книги за птиците на Перу, дебели по няколко пръста. Нашият летящ ден започна... Дълбоки каньони и дивни птици“, четем в пътеписа за Перу.

Печатът на субективното в пътеписите не е само в конкретния пътешественически опит и в емоциите, с които той е заредил у блогърите желанието за споделяне с други пътешественици и читатели; той е в осмислянето и преосмислянето на сегашен и минал опит и светогледни позиции, сверени или проверени в практиката на пътуването. А и споделянето не е така еднозначно – да разкажат на другите къде са били и какво са видели. То има къде директно заявена, къде по-приглушено внушена различна цел – да съдейства за преодоляване на предубедеността към различията и за опознаване и усвояване на непознатото. „Присъедини се към нас на това пътуване в Азербайджан! Нека да видим как можем да опознаем страната независимо и да почувстваме уникалния микс от култури и влияния там. Бъди готов да се потопиш в земя на нефт, огън и девствена природа – от пустинните скали до заснежените планини. Подготви се да усетиш персийски, римски, партийски, арабски, монголски и руски влияния...“, призовават блогърите в началото на пътеписа за Азербайджан – едно място, което също не се среща често в нашите туристически маршрути.

Импулс у читателя за срещи с нови места, природни феномени или културни забележителности, или просто за среща с непознатото, дават пътеписните текстове на Красимира Илиева и Антоан Захариев, които поддържат блога Coconut Stories. В общата им визитка четем:

Тук ще ви разкажем за нашите острови, океани и морета с най-красивите подводни обитатели, за джунглите, бита на хората и едни от най-възхитителните национални паркове. [...] В пътеписите и блога са събрани личните истории от нашите преживявания [...]. Желанието ни е да ви вдъхновяваме да преследвате мечтите си, за да усетите, че когато се върнете, вече не сте същият човек²⁰.

²⁰ <https://coconutstories.net/за-нас>

Вниманието ми спира насловът на блога и интересът ми не остава невъзнаграден. Във визитката впечатлява притежателното местоимение „нашите“ – знак за разбиране и приемане на непознатото за свое, но и за пречупване на образите през личната призма. Не на последно място обещанието за истории, свързани с острови, океани и морета и техните обитатели, ме печели окончателно. Повече обаче ме привлича стремежът на блогърите да вдъхновят своите читатели за онази промяна, която пътуването може да извърши в световъзприятието на човека, започвайки със своеобразно „отваряне“ на сетивата и на съзнанието. Важен детайл от профила им са техните „вдъхновения“, както са ги определили в блога си. Сред тях на първо място е „покорителят на върховете“ Боян Петров, останал завинаги на Шиша Пангма. От него те са избрали за мото думите му: „Покорявам не върхове, а единствено себе си“. След това идва канадският фотограф Грегъри Колбърт с неговия филм „Пепел и сняг“, който разказва за „едно различно пътуване“ – „пътуването към собствената ни същност“. И на трето място са поставени 20 любими филма за пътешествия, които блогърите споделят като особено вдъхновяващи.

Блогът съдържа богат масив текстове и фотографии за пътувания в страни на три континента. Едни от публикациите са по-лаконични, разчитайки на снимките да разкажат повече за преживяното, други са словоразточителни и в тях удоволствието и удовлетворението, което пътуващият разказвач изпитва, е щедро изразено. „Веднъж стъпиш ли в Африка, тя завинаги остава в сърцето ти. Независимо дали пътешестваш из непознатите ѝ диви места, или се разхождаш из цветните улици, претъпкани с шум и туристи“, споделят блогърите в началото на пътеписа „Мароко – цветове от Африка“²¹. Стремежът към „дивите“ места, необходими, невключени в широко туристическо и медийно обръщение, е възлов за двамата пътешественици. В пътеписа за остров Борнео още в заглавието те поставят акцент върху „дивото“, за да разгърнат после възможностите, които тези места

²¹ <https://coconutstories.net/мароко-цветове-от-африка>

дават в психоемоционален аспект на съвременния човек: „Там човек може да избяга докрай от външния свят, потапяйки се във фантастичната атмосфера на тропическите гори. Това е едно от местата, които зад повърхността си крият една реалност по-красива и неизвестна от всяко друго кътче на планетата“²².

Впрочем бягството от „външния свят“, т.е. от всичко априорно, противоречащо на естествената изначална хармония на живота на планетата Земя, е ключово в търсенията на места и автентични преживявания на пътешественици, които оставят в интернет пространството писмени следи на споделяне в блогове и други форми на публикуване. Пътуването за тях е стъпало в личностното им развитие, което ги връща към автентичността на човешкото живеене сред естествените дадености на планетата ни. То е съпътствано с връщане към неподправено човешки световъзприятия и рефлексии на срещата с непознатото.

Непритаените лични желания („Винаги съм искала да посетя Маракеш“), търсенето под повърхността („усещането, което ти дава планината за място по-необятно и непокътнато от всички други кътчета на планетата“), разточителните описания на видяното в цялата му необичайност, колорит и детайли, които предават и на читателя сетивното удоволствие на пътуващите („Сергиите бяха отрупани с пирамиди от разноцветни подправки и сладкиши. В далечината се извисяваше внушителната джамия Кутубия, а на всеки метър се предлагаха всякакви стоки. От красиво декорирани съдове, фенери, дрехи и сувенири до абсолютно ненужни вещи (...) Може да се озовете с маймуна на рамо или със странна шапка на главата...“) – това са характерни стилови особености на пътеписните текстове, водещи естествено до ефекта върху читателите, към който авторите се стремят.

Мотивацията на пътешествениците да изпитат пълната гама емоции от пътуването в непознатото или в познати места да отворят врати към нови възможности за вдъхновение и по-

²² „Остров Борнео – дивият свят на Азия“: <https://coconutstories.net/остров-борнео-дивият-свят-на-азия>

знание, за надникване в скрити кътчета, за среща с нови хора се отразява и върху пътеписния разказ. Тя определя неговата структура, подбора на картини и случки, стила и езика, посредством които блогърите споделят преживяното.

С особена емоция са заредени пътеписите за България. Може би тъкмо защото местата са едновременно познати и при всяко ново пътуване изненадващи с нещо недовидяно преди, пътеписните разкази, посветени на тях, притежават художествени качества, чрез които могат да докоснат читателя, не просто да го провокират да поеме по същите пътища. „Свободата на избора, адреналинът, изследването, създаването на нови приятелства, срещите с местните жители са именно ключът към най-великите изживявания“ – четем в началото на пътеписа „Синьо лято – пътешествие из дивото Северно Черноморие“. Не е изненада, че и тук изборът на маршрут е обусловен от стремежа към „дивото“, възможно най-непокътнатото природно място, което се отличава с автентична красота и предполага респект, а заедно с това представлява възможност за допълване и сливане на природно и човешко. Тези места носят печата на хармоничното живеене – там съвременният градски човек може да намери спокойствие и да балансира ума си, да походи с боси крака по тревата и камъните, да се радва като дете на малките неща, да не бърза за никъде, да чуе предвечерната тишина, да се разтопи в пейзажа. Разказът за тях е пропит с наслада, която прозира иззад богатото описание на природата, на нейните цветове, звуци, линии и пространство, за което авторите не пестят епитети и търсят семантични синоними и образи.

Пътешественици като блогърите от *Coconut Stories* обаче са не просто любители на неутъпкани пътища и нови зрителни ъгли. Любовта си към природата те са способни да трансформират в активно гражданско поведение, когато тя е в риск. И в блога си не пропускат да алармират: „Днес обаче мястото с неговите десетки видове риби и морски организми е в опасност от застрояване“, и да разпространяват петиции за опазването на места със застрашена природна среда. Въздействието, което оказват върху околните с поведението и

пътеписите в блога си, носят за тях нескрито удовлетворение („Изключително приятно ни стана, защото видяхме, че по някакъв начин сме стигнали до сърцата на хората“).

Последната форма на пътни бележки, съдържащи потенциал да бъдат изследвани през оптиката на пътеписната традиция и нейните модерни реализации, са публикациите в социалните медии. В началото на това изследване посочих, че преди всичко те имат характер на указател за редица аспекти на пътуването, най-много да може да се причислят към жанра на ревюто – с коментара си за дадена туристическа дестинация, организиране на пътуване или услуга. Но сред тях има, макар и рядко, забележителни текстове – знак за вдъхновението на своите автори, които са не по-малко вдъхновени, а и вдъхновяващи пътешественици.

Сред тях ще открия публикациите в социалната мрежа Facebook на Flipflop Nonstop, които чета с жаден интерес и нескрито удоволствие. Зад забавното име стои Адриана Обретенова – екскурзовод (за препитание), страстен пътешественик и фотограф (начин на живот), обиколила над 100 страни и автор на три книги за пътешествия („Цветове на света“, 2020; „Сънувах Азия...“, 2021; „В безкрая на Етиопия“, 2022). Пътува предимно сама, с малко багаж и често пъти за дълго време. Въпреки че посоките на нейните маршрути са в четирите посоки на света, избягва студените географски зони и избира предпочитано топлия юг, а сърцето ѝ принадлежи на Азия. Публикациите ѝ в социалната медия може да се определят като репортажни поредици, които се осланят в еднаква степен на словесния разказ и фоторазказа – никога на първия без втория и понякога само на тематичните албуми със снимки, съдържащи лаконични текстови уточнения под тях.

Дали заради дългите ѝ маршрути, или заради наблюдателното око на фотографа в нея, пътните репортажи на Flipflop Nonstop не просто разказват за видяното и преживяното по пътя, но и улавят детайли от втория план на световъзприятията, нрави и социални навици на хората от други страни. Независимите ѝ пътувания, избягването на интензивния ту-

ристически поток, стремежът към „дивите“ места с „безметежно спокойствие“ и свободата, с която се смесва с местните хора, максимално възможното приближаване към техния живот („...не можеш да опознаеш една страна, без да влезеш в хорските къщи, и то непринудено, без да те очакват и без да са се подготвили“) рефлектират в пътеписните ѝ разкази. Те отразяват едновременно дневника на пътешествието с цялата полезна информация за него, срещите по пътя с места и хора, от които черпи нов опит и познания („Куба далеч не е колониална архитектура и плаж. Тя е много повече от това. Видях я всякаква. Опитах я всякаква“), и собствените ѝ емоции с тяхната динамика („Влюбих се в това градче. Но моята любов към всяко непознато и прекрасно място е кратка. Докато бях в Куба, вече четях за следващи дестинации...“; или: „Дъждът ми ухае не само на свежест. Ухае ми на спокойствие и благодат. Ухае ми на щастие в леката тъга, която носи. Навън става тихо. Не се чуват птичи песни, не се чуват хора, но чувам капките на падащия дъжд и всяка си има своя мелодия“).

Проблемите, които човечеството си е навлякло само по отношение на природната среда, на въздуха, който дишаме, храната, която ядем, не са чужди за текстовете на Flipflop Nonstop, нищо че тя не ги поставя в центъра на своите пътни разкази. Отразяването им мимоходом, понякога с лека шега („Гледам напред в светлото бъдеще. Нямам апетит към стоножката, но нали това ще ядем, като дойдат тези времена и свършат ресурсите... Стоножка в кокосово мляко с чесън и подправки...“), има не по-малък ефект върху читателската ѝ аудитория – стотици приятели в личната ѝ страница и многобройни фенове в каналите за пътешествия в социалната мрежа Фейсбук. Нескритото предпочитание на природното пред антиприродното, на естественото пред фалшивото, на хармоничното съжителство на животни и хора („За мен най-интересното беше рибарското селце със стотиците си огромни гущери, които щъкаха около лодките и дори отиваха до рибарите, когато те чистеха риба“), растения и сгради е тънката линия, по която репортажите на Адриана Обретенова въздействат на последователите ѝ. Към

това ще прибавя любовта ѝ към планините и ходенето пеша, към морето и гмуркането, към плаването по реки, прехласването по феномени на флората и фауната, способността ѝ да вложи извънмерна енергия само и само да види едно цъфнало екзотично цвете²³. Няма да пропусна и признанието ѝ, че има страст към музеите и многолюдните градове с цялата им пъстрота и динамика. Спектърът на отношението на пътешественичката към непознатите места отразява нагласата ѝ на съвременен човек, разположена между природата (си) и цивилизацията. Но винаги с превес към разширяване на познавателния и световъзприемателен хоризонт на човека, към промяна, която залага на човешкото любопитство и авантюристичен дух. Въз основа на тези личностни качества на пътешественичката, отразени в пътеписните ѝ поредици, се формира кръгът от нейни почитатели и последователи. За това безценен принос имат и фотографиите на Адриана Обретенова – множество албуми, сякаш телепортиращи възприемателя посредством визуалния образ на непознатите места.

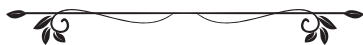
* * *

Сърфирането в блоговете за пътешествия на български автори е своеобразно пътуване из света във всичките му посоки и по всякакви възможни начини. Публикациите в тях – с различна степен на приближаване към жанровите граници на пътеписа – дават на любознателния читател пребогата информация за срещи с непознати места и хора, природа и култура. Понякога те се възприемат дистанцирано от пътуващите и оставят и читателя на дистанция, приближавайки го най-много до екзотичната повърхност на видяното. Резултатът преобладаващо е публикации с пътеводително-информационен характер. Много често обаче – преди всичко в блоговете, които публикуват пространни пътеписи или пъте-

²³ Примерът е с най-голямото цвете на планетата – рафлезия, чийто цъфтеж пътешественичката „преследва“ на о. Борнео: „След пет вътрешни полета, четири коли под наем, безброй таксите и безчет посетени „обекти“ красавицата цъфна. Дочаках я“.

писни серии – споделеният личен опит на пътешествениците се стреми да неутрализира дистанцията и успява да въздейства на читателите, заличавайки границите между тях и другите светове. Смесвайки (и омесвайки) своето и нещото, те утвърждават идеята за единението на хората от различни култури и внушават на читателите загриженост за природата като общ дом. Нравственото и културното остойностяване на човешката равноценност е тясно свързано с познавателните и самопознавателните рефлексии на пътуващия човек. Емоционалното му отношение към природата, заедно с личния и обществен ангажимент към нейното опазване намират чрез формата на блога благоприятни условия за адресиране към широки читателски среди. Степента на художественост, присъща на пътеписните текстове в тях, като повишава увлекателността на тези публикации, допринася за разгръщане на потенциала им да бъдат медиатор на съвременните идеи за съхраняване на природата в локален и в планетарен мащаб.

ПРИРОДНИ МЕТАФОРИ
ЕМПИРИЯ И ПОЕТИКА



Перспективи към окултния пейзаж на Николай Райнов

Светлана Стойчева

Национална академия за театрално и филмово изкуство
„Кръстьо Сарафов“

Резюме: Статията предлага един по-рядко разглеждан ракурс към природата – окултния. В българския културен контекст няма по-подходящ обект за изследване на подобна тема от Николай Райнов – творец с теософски светоглед, определящ изцяло насоката на обемното му и разностранно творчество. След изясняване на въпроса какво е да се мисли природата окултно, работата се насочва към „авантюрата“ синтез на естетико-окултните възгледи на Николай Райнов за изкуството и за пейзажа в изкуството, извлечен основно от изкуствоведския му труд „История на пластичните изкуства“, издаден в дванадесет тома (1931–1939). Проследяването на историята и естетиката на пейзажа в изобразителното изкуство има за цел не само конкретизацията на естетическите възгледи на Райнов за този жанр, но и проследяване на диалозите му с определени явления и творци, изявата на творческите му пристрастия, и индиректно – очертаване на мястото му в световното изкуство именно като майстор на окултния пейзаж.

Ключови думи: пейзаж, окултен, теософия, естетика, природа, изкуство, история на изкуството

Perspectives on the occult landscape of Nikolay Rainov

Svetlana Stoicheva

National Academy of Theatre and Film Arts "Krastyo Sarafov"

Abstract: The article offers a less-frequently considered approach to nature – the occult. In the Bulgarian cultural context, there is no more suitable subject for researching such a topic than Nikolai Rainov – a creator with a theosophical worldview which completely determined the direction of his voluminous and versatile work. After clarifying the question of what it is to think of nature as an occult, the work turns to the “adventure” synthesis of the aesthetic-occult views of Nikolai Rainov on art and on the landscape in art, derived mainly from his art critic work “History of plastic arts”, published in as many as twelve volumes (1931–1939). Tracing the history and aesthetics of the landscape in fine art aims not only to specify Rainov’s aesthetic views on this genre, but also to trace his dialogues with certain phenomena and artists, the manifestation of his creative biases, and indirectly, to outline his place in world art precisely as a master of the occult landscape.

Keywords: Landscape, Occult, Theosophy, Aesthetics, Nature, Art, Art History

Човек стига до изкуството, тръгвайки от природата.
Пол Сезан

Пейзажът е златен мост между света и човешкото Аз.
Николай Райнов

Отнасянето на окултния пейзаж към творчеството на Николай Райнов едва ли се нуждае от особена аргументация – окултното, теософията и езотериката неотменно присъстват във „визитната картичка“ на модерниста Николай Райнов, особено след 1989 г., когато отпада официалното negliжиране на въпроса за мистичното в българската култура¹. Нещо повече,

¹ Въпросите около Николай-Райновия окултизъм съм поставила в по-ранна статия: Стойчева, Св. Окултният символизъм на Николай Рай-

все по-често се превръщат в основен ключ към цялостното му творчество – и художествено, и критико-есеистично, и изкуствоведско². По-трудно е подобна тема да се разгърне. Доколкото авторът е писател, художник, художествен и литературен критик и историк, би трябвало да бъде разгледана в трите модуса – литература, изобразително изкуство и естетика – и да се разсъждава върху техните пресичания.

Да се мисли за природата окултно, означава да се назове чрез нея посветителната тайна, насочена към въпроса на въпросите – за живота и смъртта и жаждата за човешко безсмъртие; въпроса, около който всъщност се изграждат големите митологични масиви и езотеричните учения: асиро-вавилонският, египетският, орфисткият, гностическият, питагорейският, новоплатоническият, кабалистичният, будисткият, суфисткият, даоисткият, друидският и т.н. Техният синтез, представящ ги като общата коренова система на човешката култура, е една от основните цели, заложили в теософската доктрина. Изследването на непознатите окултни закони в природата, събуждането на скритите висши сили и възможности у човека и използването им за доброто на човечеството е другата нейна цел, формулирана още при създаването на Теософското общество през 1875 г. Така че концептът „Тайната на природата“ включва не толкова природолюбителското ѝ опознаване, колкото стремежа към нейното повлияване. Неслучайно окултно настроените мъдrecи и учени по правило са емпирици и естествоизпитатели, за какъвто се представя архиепископът на Регенсбург Алберт Велики (1193–1280), доминиканец, аристотелевист, приеман в своето време за истински магьосник. По време на угодението, което дал на Вилхелм Холандски през една зима, показал гра-

нов. – В: *Год. на Филологически факултет на Югозападен университет „Неофит Рилски“*. Т. 5. 2007, с. 45–51.

² Пример е текстът на Иванка Райнова „Живописните „изповеди“ на Николай Райнов“, поместен в Католага към изложбата „Омагьосано царство. 130 години от рождението на Николай Райнов“. СГХГ, 28 февруари – 7 април 2019, с. 45–55.

дината на манастира, потънала във всевъзможни пролетни цветя³. Или пък францисканецът Роджър Бейкън (1214–1294), професор по богословие в Оксфорд, посветил се по друидски (всеки жрец друид при келтите си имал собствена градина с билки) на естествоизпитателски опити в огромната си лаборатория, който, за да бъде снето обвинението му в магьосничество, написал своето „Писмо за тайните на природата и нищожеството на магията“⁴. Или италианският философ, учен, драматург, прочут и като оптик, Джовани Батиста дела Порта (1535–1615), наречен „професор на тайните“ заради основаната от него „Академия на тайните“, който през 1589 г. публикувал *Phytognomonica* – велик трактат върху окултните свойства на растенията, на базата на открити сходства и скрити връзки между тяхната морфология и тази на минералите, хората и (косвено) на звездите и планетите⁵. Или розенкройцерът Робърт Флѐд (1574–1637), който свързва изучаването на природните свойства с теорията на кабалата⁶. Примерите са взети нарочно от книгата „Древни и нови мъдреци“ на френския окултист и масон Емил Грийо дьо Живри (1874–1929), издадена под редакцията на Николай Райнов, най-вероятно запознат от първа ръка с повечето от текстовете на споменатите окултисти. И най-сетне, с непубликувания си ръкопис „За потайната сила на билките. Окултно билярство и знахарство“⁷ не се ли нарежда той самият сред тях?

³ Живри, Грийо дьо. *Древни и нови мъдреци: Избрани страници*. Прев. от фр. Ив. П. Иванов, под ред. на Н. Райнов. София: Ст. Атанасов, 1934, с. 125.

⁴ *Ibid.*, с. 127–131.

⁵ *Ibid.*, с. 162–164.

⁶ *Ibid.*, с. 171.

⁷ Текстът е снет от Пламена Димитрова-Рачева и публикуван в Каталог „Николай Райнов 1889–1954. Символически пейзажи“ (НМБНИИ, 2015, с. 11–62).

Този текст, наречен „перспективи“, ще бъде изцяло насочен към естетико-окултните възгледи на Николай Райнов за изкуството и за пейзажа в изкуството.

Трудно можем да си представим български интелектуалец, по-системно изграждащ се като ерудит в областта на изкуствата от Николай Райнов. Автор на изключително голям брой метатекстове (освен художествените), пръснати в периодичния печат (включително с окултистки характер), а също и на систематични трудове, от които безспорно първо място държи дванадесеттомната „История на пластичните изкуства“ (1931–1939). Като литературовед, винаги съм се опитвала да отключая Райновата „Пандора“ през литературното му творчество, но този път ще предпоставя тъкмо този му труд като подстъп към темата – пътят през изобразителното изкуство със сигурност се оказва по-достъпният (може би доколкото е свързан с визуални образи) за обясняване на сходни явления в двете изкуства.

Историята на пластичните изкуства на Николай Райнов е интересна не само в своята енциклопедична информативност (количеството представени творци и изкуствоведски факти е наистина огромно), но още повече в субективните пробиви на собствените естетически възгледи на автора си (към момента на издаването ѝ вече претърпели развитие във времето) и оттам – на избора на автори и на критическите оценки за тях. Освен това имаме гледната точка на творец, работил в не един изобразителен жанр, така че може да се търсят отгласи и от собствен творчески опит. Още по-важно ми се струва, че можем да „научим“ изкуствоведския език на Райнов, който предлага метаезик не само за чуждото, но и за собственото му изобразително творчество, и който ще бъде използван в тази студия.

При изграждането на „Историята“ определено прозира не само изкуствоведското, но и теософско намерение на автора ѝ за историко-философски синтез на изкуствата в синхронен и в диахронен план, а също и за мисленето на техния исторически развой едновременно ретроспективно и проспективно.

„Историята на изкуството е вечна повторка“⁸ – ключова теза, когато става дума за синтезно мислещия творец. Съвсем не е изненадващо, че Райнов схваща историята на изкуствата не линейно, а спираловидно вписана в седем последователни кръга от развитието на човечеството, изкуството и културата. Времето на написване на неговата история съвпада с шестия кръг, а едва седмия, който предстои, но чиито белези той вече забелязва в новото изкуство, нарича „епоха на бъдещия синтез“. Тази – философска (по Хегел) и теософска (по Блаватска)⁹ – теза ще срещнем загатната и в други текстове на Райнов¹⁰. Нека сме наясно, че става дума за автор, който мултиплицира възгледите си в своите многобройни метатекстове, така че пътищата към каквато и да е негова тема прогресивно се разоряват. Тогава *синтезът* като подход, който самият той ни е завещал, изглежда че трябва да бъде приет и от неговите изследователи¹¹. За нашите цели се нуждаем ако не от пълен, то поне от въвеждаш „синтез“.

За начална точка нека вземем една от основните естетически категории – „красиво“ (Райнов предпочита думата „хубост“)¹². За него красивото не може да се свърже с нищо външно, та дори и това „външно“ да е орденът на „Звездата на Изток“, обявил новия мирови учител Кришнамурти. Две години преди самият Кришнамурти да го разпусне, в статията си „За радостта

⁸ Райнов, Н. *История на пластичните изкуства*. Т. XII. София: Ст. Атанасов, 1939, с. 94.

⁹ Струва ми се, че можем да разпознаем хегелианската триада теза, анти-теза и синтеза що се отнася до вечното противопоставяне в изкуството на материално и нематериално, а в очертаните седем кръга – основния вселенски закон за цикличността според теософската доктрина.

¹⁰ Логиката на цикличността той прилага и към българската история във „Видения из Древна България“ (1918). Вж. Стойчева, Св. *Боян Магесника. Изследване на литературния мит*. София: Изток-Запад, 2017, с. 218.

¹¹ Такъв е подходът и на Станислава Николова при изкуствоведското представяне на картините на Николай Райнов В: Николова, Ст. *Каталог към изложбата „Омагьосано царство. 130 години от рождението на Николай Райнов“*. СГХГ, 28 февруари – 7 април 2019. София, 2019, с. 9–27.

¹² На тази категория той посвещава няколко страници в първи том на „История на пластичните изкуства“, с. 24–30.

от хубавото“ (1927) Н. Райнов използва именно това сравнение, за да намекне защо страни от каквито и да са сдружения, дори да проповядват близки до неговите собствени възгледи. Логиката му е следната: „Царството Божие“ може да бъде разбирано единствено като „Царство на духа“, поради което то трябва да се търси не вън, а единствено вътре в сърцето. Възможен (за Райнов единствен!) път за изграждането му е *изкуството*. Причината: творецът е длъжен да продължи работата на Твореца, защото „Вселената не е завършена. Бог е нахвърлял света, па ни го е дал да го доразвием, да му придадем окончателен вид“¹³. „Царството на духа“ принадлежи не само на твореца, но и на всекиго, стига да умее *естетически да съзерцава*: тогава и пейзажът, и човекът, и простата стая – всичко ще му изглежда по нов и *красив* начин¹⁴.

Пейзажите на Райнов можем да поставим именно в тази оптика – на духовно доразвиване на Вселената и представянето ѝ в неповторим съзерцателен вид. Нека по-внимателно да разтворим дванадесеттомника (без да потъваме в пребогатата проблематика, която предлага) и да потърсим изкуствоведската подплата на неговия пейзаж.

Говорим за една плътна история на изкуствата, предварително дистанцираща се от каквато и да е дидактика или догматизъм (заради което влиза в спор с някои от религиозните възгледи на Толстой за изкуството), в която се цитират най-новите трудове в областта на изкуствознанието и философията – на повлияния от неоплатонизма Анри Бергсон (1859–1941), теоретика на синтеза между наука, философия и изкуство; на Владимир Соловьов (1853–1900), навлязъл дълбоко в изучаването на езотеричните източни и западни учения; на „абсолютния идеалист“ Бенедето Кроче (1866–1952), на западния философ с поглед към Изтока Артур Шопенхауер (1788–1860), на неокантианеца Бродер Кристиансен (1869–1958), на естета Оскар Уайлд (1854–1900) и др. Всички те участват във формирането на Райновата естетическа мисъл.

¹³ Райнов, Н. За радостта от хубавото. – *Орфей*, IV, 1927, № 9–10, с. 261.

¹⁴ *Ibid.*, с. 264.

Още в първия абзац на първия том Райнов прокарва идеята, че „изкуството е важно в културно-исторично отношение поради това, че представя възможен път – духът да подчини веществото на своите искания“¹⁵. Оттук и споделеното виждане на пейзажа в изкуството като „борба с природата“, в която категоричният победител е художникът: чрез външните форми той въплъщава своята душа, състоянието, до което го е довела съзерцаваната природа, а не самата нея. Тази си основна теза той подкрепя първо, с мисълта на френския пейзажист Теодор Русо (1810–1867), който, ако и да основава школата на художниците-пленеристи, настоява, че картината трябва да бъде създадена предварително във въображението на художника¹⁶; второ, с мисълта на Гьоте за двояката свързаност на художника с природата (той е неин роб чрез веществото, с което трябва да си послужи, и неин господар чрез вдъхновението, превръщащо я в негов инструмент); и трето, с примера на Гьоте – пейзажите на Клод Лорен (1600–1682), съдържащи „най-възвишена истина без никаква следа от реализъм“¹⁷. Всичко това логично води до обобщението за идеалистичната природа на изкуството, а творците, които от своя страна Райнов привлича, за да обогати единствения пример, са все „вещи илюстратори на приказки“. Съответно първата репродукция, появяваща се в „Историята, е гравюрата „Хензел и Гретел“ на австриеца Хенрих Лефлер (1863–1919), в която вече прозират художническите пристрастия на Райнов – и към декорацията, и към илюстрацията, и към приказката¹⁸. Битката между реализма и идеализма окончателно се решава по бергсониански, като се приема водещата роля на интуицията за разкриване на вътрешната природа на нещата и на самата действителност; с други думи, истинският допир до

¹⁵ Райнов, Н. *История на пластичните изкуства. Вечното в изкуството*. Т. I. София: Ст. Атанасов, 1931, с. 3.

¹⁶ *Ibid.*, с. 6

¹⁷ *Ibid.*, с. 7.

¹⁸ По същото време, когато излиза първият том от „История на пластичните изкуства“, започва да излиза и поредицата от 31 тома „Приказки от цял свят“ (1931).

действителността предполага преобразуващата работа на вътрешния идеализъм¹⁹.

Разгръщайки темата за трансформиращата сила на изкуството по отношение не само на веществото, но и на „самата видима действителност“, Райнов привежда любопитен цитат от Владимир Соловьев, виждащ тъкмо в природата подобни прояви на подчинение на веществото от идеята:

От купчина пръст, вода, няколко семена, малко тор или мокър смет – изниква бял крин, чиито сребристи чашки блестят като алмаз. Преди светлината и топлината на слънчевия лъч да пробудят към живот скрития в земята кън – пред нас е лежала купчина мръсна земя. А сега от нея се издига великолепно цветисто построение, изящно украшение от бляскави жици, зелени къдрави завитки и бели езиковидни издъгъци, които се съчетават в късно цвете, издигнало към слънцето своята сребърна чаша. Най-чистото произведение на земята се възправя към небето: жив символ на победа, тържество на идеята над веществото. Какво значение има кринът за природата, в случая не е важно; важно е – какво значи той за нас²⁰.

Не звучи ли този пасаж като предчувствие на Николай-Райновите декоративно-живописни „портрети“ на цветя, които също се извисяват до небето? За Райнов това е притча за сътворителната творческа работа на Всеединния дух, който чрез божествения Логос води космическото битие „от състояние на първобитен хаос, през природата и човечеството, към крайната цел – царството Божие“²¹. Изкуството е средството за изпълнението на този космически промисъл (тук можем да доловим пресичане със статията му от сп. „Орфей“).

В първия том от Историята естествено се откроява главата „Стил в изкуството“ – стил, стилизация и орнамент имат средишно място в Райновия терминологичен речник. Това са неговите „инструменти“ за „преборване“ на външната природа:

¹⁹ *Ibid.*, с. 9–11.

²⁰ *Ibid.* с. 16.

²¹ *Ibid.*

„Стилизацията преобразява изгледа на предмета, придава му типичност, посочва същественото у него; ние виждаме предмета в нов вид, не както го знаем от природата. [...] Стилизацията превръща образа на модела в орнамент, създава символ на същинския предмет“²². Тук изпъкват декоративните и графичните изкуства, които според него най-много се отдалечават от действителността – това е и причината винаги да са в обсега на вниманието на Райнов (или поне наравно с живописиста и скулптурата). Убеждението, че стилът се учи „не толкова от другите, колкото от самия себе си“ отново ни напомня, че тази История е писана не само от теоретика, но и от художника²³ Райнов и в този смисъл е ценен подстъп към собствения му стил.

Ако проследяването на историята и естетиката на пейзажа в изобразителното изкуство има за цел не само конкретизацията на естетическите възгледи на Райнов за този жанр, но и изявата на творческите му пристрастия, то първото му пристрастие е японският и китайският пейзаж. Акцентът тук е т.нар. „отвлечена перспектива“, в която нещата съществуват отделно едно от друго, без обща основа, обединени само от общия въздух. Това се налага от преследваната цел, особено допадаща на Райнов: „За да се изрази безкрайното, трябва да се отстрани изтърканото схващане за пространственост“²⁴. За разлика от „оптичната“ (линейна) перспектива, единствено „отвлечената“ може да предаде духовното виждане, заради което Райнов я нарича още „метафизична перспектива“. Представяйки един от първостепенните по значимост японски художници Огата Корин (1661–1716), сред най-големите майстори на лаковата техника, освен че добавя термина „декоративна перспектива“²⁵, въвежда

²² *Ibid.*, с. 190–191.

²³ Думата „художник“ тук употребяваме по-широко, като еквивалент на „творец“, каквато употреба има в края на XIX и първата половина на XX век в българската култура.

²⁴ Райнов, Н. *История на пластичните изкуства*. Т. IV. София: Ст. Атанасов, 1934, с. 75.

²⁵ „...той успял да премине от метафизична перспектива към декоративна, като запазил предметната изразителност без да накърни декоративната

и още една особеност: „В японските пейзажи предметите трептят“ – свързано отново със специфичната перспектива. Обобщението показва защо източните изкуства влизат в естетическата критерийна база на Райнов: „В никое изкуство веществото не заявява за себе си тъй малко, колкото в японското“²⁶.

Подобни принципи следва и византийската ортодоксална живопис, която, ако и да е повествователна, няма нищо общо с действителността. Във византийската мозайка Райнов долавя аналогия с цветовете на източната живопис, напomniaщи блясъка на безценни камъни, благородни метали и емайлирана теракота. Арабите според него отиват още по-далеч (обосновано от тяхната религия) – към геометричната и условна орнаментика, създадена под прякото влияние на Византия (така се изгражда мрежата/синтез между изкуствата). За да разкрие спецификата пък на арабската орнаментика, въвежда понятието „геометризиращо съзерцание“. То е „начин да се схваща природата с око на геометър и видението да се скрепява с ръка на художник, влюбен в играта на багри и линии“²⁷. Само определението „алхимически“ липсва в разглеждането на арабската орнаментика като стремеж да се преобрази веществото в злато, бисер, корал или скъпоценен камък. Обобщението: „Никой народ не владее изкуството да се създава поезия от линии, както арабите“²⁸, звучи като творчески осмислен урок – доказателство са собствените опити на Райнов в областта на декорацията и орнаментиката.

Освен геометричната готиката използва и стилизирана растителна орнаментика с мотиви, заети от местната растителност. В нея се вплитат и демоничните образи на средновековната фантазия: дяволи, чудовища, вещици, чудати птици и др. Подобна готическа „палитра“ палимпсестно се провижда в Райновата приказна повест „Княз и чума“ (1939), вдъхновила

стойност на изobraжението.“ – *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, с. 101–102.

²⁷ Райнов, Н. *История на пластичните изкуства*. Т. VI. София: Ст. Атанасов, 1936, с. 127.

²⁸ *Ibid.*, с. 128.

го за едни от най-пищните (като въображение и изпълнение) автоилустрации на приказен наратив. Очеркът за готическата стъклопис започва също с отдалечеността на това изкуство от всякакъв натурализъм: „Писаното стъкло блести; то зашеметява погледа със златни, лазурни и огнени багри...“²⁹ Техниката на стъклописа се налага и в миниатюрата: „Миниатюристите прехвърлят върху пергамента умалени готични прозорци или малки проекти за стъклопис“³⁰. А техниката да се „живописва“ върху „златни листа, залепени върху пергамент“ може да ни наведе на мисълта (без да сме сигурни) откъде е тръгнала идеята за *лаковата техника върху станиол* (вместо върху „златни листа“) на Николай Райнов. Според него и този похват идва от византийската миниатюра, която пък го е заела от мозайката.

Ренесансът свързва изкуството с науката (също важен щрих в теософския синтез). Единственият европеец, сроден духом с японците, персийците и китайците, майстор на арабската (източната средновековна орнаментика), за Райнов е Сандро Ботичели (1445–1510): „...той умее да създава особени системи от линии, които да действат безусловно, сиреч независимо от предметното си значение“³¹. За „Раждането на Венера“ е убеден, че художникът използва една от тайните на източните майстори, до които сам се е добрал: „...за да предадеш изпъкналост с най-малко вещество, трябва да я преобразиш в движение“³². Проспективно вмята, че по-късно прерафаелитите се опитват да му подражават, но не могат да го достигнат.

Якопо Босано (1510–1592) се оказва важна фигура в историята на пейзажната живопис като „първи от новите пейзажисти“, започнали да рисуват пейзажите си от натура. Впечатлението от изображенията му Райнов предава така, като че ли гледа витраж:

²⁹ Райнов, Н. *История на пластичните изкуства. Векът на великаните*. Т. VII. София: Ст. Атанасов, 1936, с. 30.

³⁰ *Ibid.*, с. 31.

³¹ *Ibid.*, с. 179.

³² *Ibid.*

... още при пръв поглед заслепяват и зашеметяват със силата и дивното съчетание на багри. Погледаш ли ги по-дълго, душата ти се избистря, сякаш наблюдаваш великолепни писани стъкла [и сравнението е налице]. А загледаш ли се в подробностите (особено когато са силно осветени), бляскавите им багри по своята бистрина, дълбочина и преливност напомнят рубини, сапфири и смарагди³³.

Пейзажистите и декораторите на Фландрия тръгват след Рубенсовия „замах и опростяване“, но не повлияват на холандците отвъд Рейн. Там се появява неподражаемият Йеронимус Бош (Бос) (1450–1516), който първо се изиявява като декоратор: работи стъклопис. Невъзможно е алегоричните фантастични видения в триптиха „Страшният съд“, надминаващи възможностите на човешката фантазия („звероподобни дяволи“, „люде с рибешки глави“, „земноводни с човешки лица“, „огромни фантастични насекоми“, магьосници и подобни³⁴) да не запленят Райнов. Макар и далеч от диaboличната страст на Бош, той самият е този, който рисува (словесно и иконично) „пейзажи“ от „усвета“ (в „Княз и чума“, „Морската царица“, „Самодивско царство“). Може би неговите да са по-близко до пейзажите на Рембранд ван Рейн (1606–1669), наречени „проекция от неземен свят“, изпълнени в характерния рембрандовски стил: фантастично осветление, загадъчност и „картинна феерия“³⁵. Формулата е уловена: „... живописните и графични усещания, що получавал от изучаваната природа, се стапяли в силното му въображение и от сплава се изливали невидени форми“³⁶. Възхитата на Райнов има още причини: Рембранд е влюбен в „бляскавите багри“ на Изтока, въпреки че никога не е ходил там; притежава „бленуващ разум“, който му помага да се „въплъти

³³ Райнов, Н. *История на пластичните изкуства. В царството на колорита*. Т. VIII. София: Ст. Атанасов, 1937, с. 205.

³⁴ Райнов, Н. *История на пластичните изкуства. При извора на хубостта*. Т. IX. София: Ст. Атанасов, 1938, с. 27.

³⁵ *Ibid.*, с. 46.

³⁶ *Ibid.*, с. 42.

мигом другаде и в друго време“³⁷, а картината „Фауст“ очевидно разглежда като доказателство за посветеността му в окултните науки:

Знанията си Рембранд черпел от няколко редки книги. Те му навявали странни замисли, чужди на околните люде. Колко е необикновен образът на Фауста, всред алхимичната лаборатория, с оня чудноват пентакъл на прозореца! И колко древност лъха от мъдрите лица на белобрадите кабалисти, за които са позирали обикновени евреи от амстердамското гето! Всичко, създадено от ръката на Рембранда, носи много чувство; от него лъха блян, платонична преживелица³⁸.

И продължава все в тоя дух: „надарен със свръхчовешка преобразителна мощ“, „художник на чудото“, „психолог до ясновидство“³⁹. Райнов се опитва да проникне в техниката на осветлението в картините му, при което осветените части сякаш светят сами по себе си, без да е ясен източникът на светлината. Дава си сметка и за мигновено въздействащата сила на светлината, докато психологическият ефект на цветовете идва по-бавно (вече можем да се досетим защо в своята лакова техника Райнов се опитва да постигне едновременно въздействие на светлина и цвят). Изучаването на Рембранд се превръща в цяла школа по преодоляване на външната действителност: той употребява светлосянката и цветовете не за да наподобява природата в нейната триизмерност и привидна сетивност, а за да онагледява незримо и необикновено съдържание:

Плътните, изразителни тонове са пълни с цветни блещукания; картината съдържа много тайни; тя е издържана в долен регистър, поради това, че желае да каже нещо много важно (както човек шепне, когато предава някому голяма тайна). Тук-там в мрака на цветната смес блясват внезапно чисти тонове; петна с неопределени очертания светкат, като скъпоценни камъни: сапфирни искри, смарагдови светкавици, рубинени пламъчета⁴⁰.

³⁷ *Ibid.*, с. 50.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, с. 51.

⁴⁰ *Ibid.*, с. 54.

Според Райнов Рембранд се чувства още по-свободен в гравюрата и рисунката, отколкото с платното: именно чрез тях той навлиза в „царството на фантастиката“: „Чъртата му е лека, техниката – проста, невеществена, пригодна за създаване на символи; за действителността може само да се загатне – и с това ще ѝ се придаде приказен или свръхестествен вид. Тая техника е подходяща за изобразяване на чудеса“⁴¹. И последна важна страна от техниката му забелязва, свързана с пейзажа:

Той ни внушава в своите медорези гледка на ливада или на нива, а не изрисува ни един стрък трева, ни един клас жито; рисува дървета и те изглеждат покрити с шума, а ни един лист не е представен, както го знаем от природата. Той ни дава пейзажа само като мрежа от линии и петна. А все пак добиваме ясно впечатление, че гледаме пейзаж⁴².

Обобщението е знаменателно: „Той е спиритуалист, защото живее с идеи, възплъщава идеи. В среда от посредствени съвременници той се е опитал всичко да каже, да изтръгне от живота неговите тайни, да изследва миналото и тогавашното, за да открие вечното“⁴³. Не възплъщава ли Рембранд идеала на Николай Райнов за магнетичен художник платоник, спиритуалист от „старите майстори“ (както ги нарича Йожен Фромантен). Всичките му уроци Райнов вече е упражнил в словесните или в картинните си пейзажи.

„Разходката“ сред близките до мисленето и маниера на Райнов творци продължава със следващия „денатуралист“ – Ел Греко (1541–614). Освен влиянието на Микеланджело, Райнов забелязва „суров и горещ аскетизъм от византийско потекло“⁴⁴. Възхищава се от същото, от което и Веласкес: от способността му да разбере и предаде просто (т.е. стилно) и най-сложната случка; от поразителната геометричност на контура му и от „тембъра“ на палитрата му: „благородни черни, бели и сиви тонове, между които звучат пепеляви бели, посърнали черни,

⁴¹ *Ibid.*, с. 55.

⁴² *Ibid.*, с. 56.

⁴³ *Ibid.*, с. 57.

⁴⁴ *Ibid.*, с. 81.

мътни люлякови, увехнали румени, мъгляви теменужни и плесенявали зелени: гама на един от най-изтънчените хармонисти⁴⁵. Тук добавените прилагателни като че ли започват да „рисуват“ една паралелна словесна картина („похвата“ с прилагателните ще си припомним при разглеждане на словесния Райнов символистичен пейзаж). А това, че „експресионистите виждат в лицето на Греко свой учител“⁴⁶, Райнов си обяснява с близостта на модерното изкуство към „източното схващане“ и към двуизмерните изобразителни решения.

След като английският пейзажист Джон Констабъл (1776–1837) посочва пътя на лирическия пейзаж и анатомичното изучаване на природата, идва следващият голям пейзажист, предходник на импресионистите, романтикът Уилям Търнър (1775–1851), чиято доминанта са „безкрайните игри на светлината“. Отново преобразяващата способност на въображението е решаваща за превръщането на пейзажа в „невеществен“ и „призрачен“: „...в тая слънчева страна действителността постоянно се мени и предметите изглеждат като проекции на отвъден свят; има само една съществена и трайна сила: трепетната, топла, искрена, трагична, цветна светлина“⁴⁷. Райнов „чете“ тези пейзажи като „фантастични драми на светлина и въздух“:

Слънцето разкъсва небето с лъчите си; светлината се бори с мъглите и облаците; има мигове на победа – и в морето се отразява тържествуваният блясък; има и минути на ожесточена борба: небето се облива с кръв, а в морето се оглежда неговият разкърван лик⁴⁸.

Словесното описание на битката на слънцето със северните мъгли намира точното си название: „пейзажна трагедия“. Струва си дапомним това словосъчетание „цветна светлина“ – ще ни потърбава за Райновите нарисувани или „написани“ пейзажи.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Райнов, Н. *История на пластичните изкуства. Бунтът на Дьолакроа*. Т. Х. София: Ст. Атанасов, 1938, с. 67.

⁴⁸ *Ibid.*, с. 68

Нареченият „основателят на романтичната живопис“ Йожен Дьолакроа (1798–1863), е следващият след Рембранд, за когото не се пестят суперлативите: „един от най-умните мъже на XIX век“, „ясновидец, мечтател и духовидец“, „най-великият колорист на XIX век“, „устремил се към далечни земи, към минали времена, към въображаеми светове“⁴⁹. Появата на Ориента (конкретно Мароко, Гърция, Турция, Испания, която тогава също е възприемана като Ориент) в полезрението на художника („Дьолакроа отворил очите на живописците за бляскавия Изток“⁵⁰) няма как да не бъде подчертано от онзи, който самият превръща този „друг“ свят в свой символистичен език (да си припомним ониричните творби на Райнов „Слънчеви приказки“ и „Очите на Арабия“, 1918). Добре известно е, че ранната фаза на колониализма е белязана от френското присъствие в страните от Магреб. Райнов обвързва историко-политическия контекст с насочването на вниманието на художниците в тази посока: „Мудното покоряване на Алжир задържало любопитното внимание на художниците върху живота, нравите, типове и пейзажите на африканската земя. Цяло поколение работело живопис, в която блести дива червена светлина“⁵¹. Но отношението към Ориента на Декан [Decamps] (1803–1860) например не го задоволява: „той не дири нещо повече от чисто живописен сюжет“⁵².

В главата „Пейзажът на континента“ пейзажът, така да се каже, се обявява тържествено за новия главен герой в европейската живопис: „Пейзажът побеждавал, историчната живопис отстъпвала“⁵³. Това се дължи преди всичко на „пейзажиста-стилист“ Камий Коро (1796–1875), чиито картини Райнов взема за примерен „стилен пейзаж“ – „поетичен, лиричен и полусимволен“⁵⁴, оценен и от Шарл Бодлер (1821–1867).

⁴⁹ *Ibid.*, с. 118.

⁵⁰ *Ibid.*, с. 133.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*, с. 134.

⁵³ *Ibid.*, с. 146.

⁵⁴ *Ibid.*, с. 149.

„Мечтателна смътност“, „поетична призрачност“ (а не „твърда вещественост“) по-късно се превръщат в пароли на импресионистите според Райнов⁵⁵. И при него, както при Търнър, той забелязва „цветна светлина“ и „цветна сянка“, като добавя пристрастеността му към жълтия лак. Изреждането на цветовете на палитрата на Коро и на Теодор Русо (1812–1867) представлява само по себе си прецизен прочит на пейзажите им (подобно декодиране Райнов използва и в анализа си на други художници):

...пет жълти (светъл кадмий, лимонен кадмий, неаполска охра и естествена сиенска), сребриста бяла, печена сиенска земя, вермийон (вермилион), две зелени (смарагдова и Веронезева), три лака (тъмен брошов, Роберов и жълт), две сини (кобалт и пруска), умбра и каселска земя.“ [палитрата на Коро];

...сребриста бяла, пет жълти (неаполска, охра, сиенска, индийска, естествена лак), две червени (вермийон и брошов лак), печена сиенска земя, три кафени (червеникава, лак и каселска земя); мумийна, слоновокопачна черна, три сини (кобалт, минерална и пруска) и две зелени (смарагдова и Веронезева) [палитрата на Русо]⁵⁶.

Пейзажът при романтиците е зададен през естетиката на Пол Юе (1803–1869)⁵⁷. Възходът му се предопределя от „мечтателните и поетични замисли“, които насочват въображението към природата. Приближен до музиката и поезията, той е „елегия“, „лирика“ на живописата. Големите пейзажисти издигат наблюдателя си до своя идеал именно поради магнетичната връзка, която се установява между човека и природата, „когато тя го прониква със своето красноречиво мълчание“. Райнов споделя и разсъждението на Юе за „известно съвременно спиритуалистично чувство, слабо известно на древните“.

Русо за примерът за романтически художник, съзерцател и пантеист, за когото няма мъртва природа:

⁵⁵ *Ibid.*, с. 147.

⁵⁶ *Ibid.*, с. 151.

⁵⁷ *Ibid.*, с. 154–155.

Ако може още да се отрича, че дървесата мислят, то поне всеки признава, че карат нас да мислим; в замяна на тая скромност, с която те възвишават нашите мисли, ние трябва да им отплатим – като награда за доставяното зрелище – не с високомерно майсторство или с педантичен и класичен стил, но с всичката искреност на признателно внимание към възпроизвеждане на тяхното съществуване... (...)... първа мисъл в нашите творби да бъде изявата на живот...⁵⁸

От немските и австрийските романтици Райнов обръща по-специално внимание на Мориц фон Швинд (1804–1871), за него повече декоратор, отколкото илюстратор; умеещ да разказва увлекателно легенди и романтични приказки, стилово свързан с готиката⁵⁹ – още един художник от историята, с когото той може да се равнява.

Към художниците, които се движат между академизма и романтизма, до Франсоа Миле (1814–1875) не се усеца по-специален интерес у Райнов. Интересно е забелязването, че фигурата у този художник е неразделна от пейзажа: „...виждаме Човека и Земята, издигнати до пантеистичен живописен синтез“⁶⁰; „Дървото, що шуми, тревата, що расте, – в тях е за мене великата история, – онази, която не ще се промени. Ако говоря добре техния език, аз ще говоря езика на всички времена...“⁶¹ Този подстъп към вечното изглежда повече от ясен за Райнов.

Учудващо е, че не оценява високо илюстрациите на Гюстав Доре (1833–1882) към Библията и „Басните“ на Лафонтен, но пък не учудва аргументът му: липсва им „стил“⁶². От ориенталистите от периода откроява Йожен Фромантен (1820–1876) – също синтезна фигура като Райнов, неведнъж цитиран в Историята. Другият открит е Гюстав Гийоме (1840–1887) с неговите „сдържани“ арабски пейзажи, излъчващи „поразител-

⁵⁸ *Ibid.*, с. 159.

⁵⁹ *Ibid.*, с. 193.

⁶⁰ *Ibid.*, с. 223.

⁶¹ *Ibid.*, с. 164

⁶² Райнов, Н. *История на пластичните изкуства. Слънчево творчество*. Т. XI. София: Ст. Атанасов, 1939, с. 50.

на мощ“ – не в смисъла на „страст и дивост“, а на „успокоение, кротост и мъдрост“: „Неговата живопис отразява безмълвието, „хипнотизиращата дрямка на Изтока“⁶³. Последната метафора ни говори за човек, който вече е имал *своята* среща с Изтока и образно казано, се връща от там.

Гюстав Моро (1826–1898) не може да не бъде разпознат сред фаворитите на Райнов при следното представяне: „Додето реалистите, закъснелите академици и плитките изразители на романтичния блян все още гледали външния свят, Моро обърна погледа си навътре, към душата като отразителка на битието“⁶⁴, заради което го нарича „създател на символно изкуство“. Може да се каже, че творческият профил на Моро припокрива този на Райнов: „...илюстратор-символист, повече декоратор, отколкото живописец“⁶⁵. А характеристиката на пейзажите му може да бъде „заета“ и за пейзажите на Райнов: „фантастични, странни, с богати подробности“, а фигурите му се движат в странна среда: „сякаш мистични видения, които човек вижда насъне“⁶⁶. Интересна връзка може да се направи между езика на описанието на поемата „Саломе“ на Николай Райнов и картината на Моро „Видение пред танцовачката Саломея“ (избрана за илюстрация към очерка за художника).

Следващата голяма стъпка прави живописната школа на „дорафаелитите“ (прерафаелитите), представена чрез нейния критик Джон Ръскин (1819–1900) като „противодействие срещу анекдотното и сантиментално изкуство“⁶⁷. Прерафаелитите се опитват да проникнат дълбоко в древните сказания, историята и Евангелието (посоки и на Райнов). Пейзажите си рисуват до последната подробност на открито. Райнов е в съгласие с Иполит Тен, че тези художници се стремят да изразят „мълчаливия разговор на душата с природата, глухия отзвук на някакво дълбоко Аз“, и че „за тях това мощно Аз е главно

⁶³ *Ibid.*, с. 52–53.

⁶⁴ *Ibid.*, с. 56.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*, с. 57.

⁶⁷ *Ibid.*, с. 93.

действащо лице в света“, че „макар и невидимо, то обединява всички видими неща и им се подчинява“⁶⁸. А художници като Данте-Габриел Росети (1828–1882) превръщат прерафаелитското изкуство в идеалистично и митично направление. Цялата тази идеология изглежда подходяща изобщо за модерното изкуство в разбиранията на Райнов.

След като петият културен кръг прилага докрай Еклидовите закони в линейната перспектива, чийто резултат е една „илюзионистка живопис“ (изразът на Райнов), шестият кръг отваря проблематиката на светлината и въздушната перспектива. Нея разработват, макар и недокрай, „люминисти, пленеристи и импресионисти“. И тук изкуствоведът Райнов предлага важна теза, която се отнася до отношението между културната и социалната динамика: Първата световна война прекратява преждевременно шестия кръг – нарушава логиката на развитието му, преди да е решил задачите си. Седмият развоен кръг не продължава, а се връзва в незавършения шести⁶⁹. Така обяснява „празнините в съвременното изкуство“ – именно като неразрешени предишни задачи и възможно продължение на *неизчерпани* импресионизъм⁷⁰.

Райнов високо оценява постиженията на импресионизма (някъде наричан и „пленеризъм“) що се отнася до разработването на цветовата и светлинната техника. Виждайки света в „светлинната му обвивка“, като съчетание от несвойствени цветове, които зависят от въздушната и светлинната среда, импресионистите хващат мига, преходното – рушат зрителното клише, стават антиакадемични (въпреки че след време и академиците се учат от тях). Най-сетне „очите на Европа се отворили за слънцето“⁷¹. Клод Моне (1840–1926) дори експериментира

⁶⁸ *Ibid.*, с. 94.

⁶⁹ *Ibid.*, с. 116.

⁷⁰ Интересна теза, която би могла да обясни и късните символистични стихосбирки в българската литература, появили се след края на Първата световна война, възприети от мнозина критици като анахронизъм.

⁷¹ Райнов, Н. *История на пластичните изкуства*. Т. XI. София: Ст. Атанасов, 1939, с. 130–131.

със светлината в различни географски пояси: Холандия, Англия, Алжир (като една от първите френски отвъдморски територии⁷²), Швеция, Норвегия. Райнов не е съгласен с названието „материалисти“, които някои дават на импресионистите. Като се позовава на капиталната „Развойна история на модерното изкуство“ на Юлиус Майер–Грефе (1867–1935), един от големите критици на импресионизма и постимпресионизма от времето на Райнов, където историкът твърди, че Моне не прави „протоколи“, а „вдъхновени поеми“, Райнов нарича импресионистите лирици, „поети на пейзажа“: „Тяхната техника не е многоцветна фотография; картините им са субективни отражения на гледките, прецедени през душата“⁷³. Според него Моне напълно създава задачата си за отразяване на впечатлението от природата в неговата мигновеност, защото „впечатлението е маска: душа зад маската е – чувството, вълнението, настроението“⁷⁴. За да предаде именно впечатленията си, Камий Писаро (1831–1903) на открито скицира само етюди – по-късно в ателието си така подreja и съгласува тези свои впечатления, че етюдите превръща в „истинска поема за природата“⁷⁵. Въпреки недостатъците на това направление (като един от тях е „занемаряването на всяка стилност“ – истински райновска забележка), Райнов се интересува от постиженията им в детайли: например от откритието, че слънчевата светлина посребрява, а не позлатява предметите, както се е мислело дотогава; от начина да се изрази движението чрез цветни отсенки⁷⁶; от откритието за загубата на телесните форми на фигурите и сливането им с природата, когато са огрени от светлина, както е при Реноар (1841–1919) и т.н.

⁷² Колониализмът проправя нови пътища за реализация на интереса на европейските творци към екзотиката. Вж. културоведското обговаряне на темата в: Ангелов, А. Вал. *Анти/Модерност. Образи на екзотичното и на земния рай в Европа през XIX век.* София, 2017.

⁷³ Райнов, Н. *История на пластичните изкуства. Слънчево творчество.* Т. XI. София: Ст. Атанасов, 1939, с. 134.

⁷⁴ *Ibid.*, с. 135.

⁷⁵ *Ibid.*, с. 139.

⁷⁶ *Ibid.*, с. 141.

Обръщайки специално внимание на пленеризма на френските импресионисти, Райнов все пак напомня всичките им предтечи в цветовите търсения, независимо дали го признават, и настоява, че те разработват преди всичко живописна техника, без да стигнат до естетическа система, а Мане е по-скоро „завършител на пленеризма и предходник на импресионизма“⁷⁷. Според него крачка напред към творенето, а не към „преписването“ на действителността прави новоимпресионизмът (поантилизъм, дивизионизъм). Въпреки че Джон Ръскин набляга на еднообразието на мозаечните картини на школата, Райнов акцентира върху засиления трепет на светлината и „декоративно изобразяваните предмети“ у Жорж Сьора (1859–1891), оптичното смесване на цветовете в пейзажите на Пол Синяк (1863–1935), добре усвоените „уроци“ на Дьолакроа.

Преди да се захване с последния кръг от развитието на изкуствата, Райнов прави опит да вникне във философията на импресионистичния пейзаж. Причината за извънредния интерес към изобразяване на природата той обяснява по следния начин: „...те работят на открито, а там природата изглежда огромна – тя поглъща фигурите, стапя ги в себе си, прави ги свои съставки; остава само едно зрелище – пейзаж (с фигури или без фигури, както има пейзаж с дървета или без дървета)“⁷⁸. Нито светлината, нито предметите могат да бъдат изобразени такива, каквито са; импресионистите не изобразяват обективното битие („природа и живот“), а „видението“ си за него; и най-опитното око не би могло чрез ръка да предаде същинския вид на предметите в действителността. „Оптичните“ доводи подкрепя и с теоретични:

Учението за относителността на човешкото познание („релативизмът“) изтъква, че въвн от нашите представи за света, обективно има само разни видове трептеж („вибрации“): трепти въздухът, трептят атомите, трепти ефирът. Различните трепети минават по сетивните нерви и ги превеждат в

⁷⁷ *Ibid.*, с. 144.

⁷⁸ *Ibid.*, с. 29.

трептеж. А на тоя особен трептеж нашето съзнание отговаря с представи, които са субективно символизиране на впечатленията ни, що идат от външния свят; но тия впечатления, както и представите за тях, съществуват само у нас. Външната действителност сама по себе си, както си съществува, е непознаваема за човешкото съзнание⁷⁹.

Тогава какво всъщност може да изобрази живописецът? – се пита Райнов – и отговаря: само трептежа на действителността и то чрез условни знаци: линии, цветни петна, произволни форми⁸⁰ – както го може само четката на Клод Моне (1840-1926). Още повече, че (Райнов е уверен) Моне е знаел: пътят на светлинното трептене е спирален, а не вълнообразен, т.е. светлинният лъч не може да се изобрази като права линия.

Очевидно е, че Н. Райнов мисли в категориите на класическата модерност. Тук прозира един от опитите му за синтез (в духа на теософията) на наука, философия и изкуство: теорията за относителността на Айнщайн, свързването чрез Шопенхауер с индийската философия, Кант, емпириците, дори рационалиста Декарт – референции не са дадени). Тази релятивистка епистемология обяснява защо пейзажистът импресионист може да изобрази единствено собственото си усещане за „пантеистично себепознание в природата“⁸¹ или, казано по-метафизично с думите на Огюст Роден: „Пейзажистът вижда отражение на вселенската душа не само в живите същества, но и в дърветата, храсталака, равнините и могилите. Това, що е за другите люде само дърво и земя, за великия пейзажист се явява като лице на безкрайно същество“⁸².

Като алтернатива на претворяването на екзотичната природа звучи предупреждението/завет на Гюстав Курбе (1819–1877): „За да изписваш една страна, трябва да я познаваш. Аз познавам

⁷⁹ Райнов, Н. *История на пластичните изкуства. Слънчево творчество...*, с. 15.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*, с. 29.

⁸² *Ibid.*

своята родина, затова я изписвам⁸³ – немалко пейзажи на Райнов също са вдъхновени от проучването на българската природа.

Сред цялата палитра от стилове и художници в края на XIX век Пюви дьо Шаван (1824–1898) е разпознат от Райнов като най-великия създател на декоративна живопис: „Той чувства като декоратор“⁸⁴. Опростяването на линиите и нарочната непохватност на картините му е „разчетена“ като начин да бъдат изобразени „простодушните тълпи и спокойните пейзажи с изглед на вечност“, а фигурите му – като „недействителни“, като „видения“. Начините за постигане са описани поне в две страници⁸⁵ (тук ще посочим само някои от тях): „Умее да запази изобразителната плоскост, като разпределя по нея широки петна и прости, но мелодични линии“; „И в самата композиция преобладават водоравни и отвесни линии, които придават спокойствие, мудна съзерцателност, дълбока замисленост на фигури и пейзаж“. Концептуалната яснота и подреденост на картината за художника е особено важна, чието постигане е обяснено като е цитиран самият той (от избраните цитати личи, че Райнов има афинитет и към теоретичните му позиции и език):

...За всички ясни замисли съществува пластична мисъл, която ги превежда. Но замислите ни хрумват най-често заплетено и смътно... Творбата се ражда от един вид мътно вълнение, в което се съдържа тя, като животното в яйцето. Аз обръщам мисълта, що живее в това явление, ...додето се избистри пред очите ми и се яви в цялата си възможна чистота. Тогава подирвам гледка, която би я предала точно... Това е то – символизъм⁸⁶.

Пюви дьо Шаван повлиява почти всички декоратори след него. Сред тях и Ари Ренан (1858–1902), син на Ернест Ренан, добил изключителна популярност с книгата си „Животът на Иисуса“ (прев. 1893), изиграла определено влияние при работата на Райнов над романа „Между пустинята и живота“ (1919).

⁸³ *Ibid.*, с. 31.

⁸⁴ *Ibid.*, с. 171.

⁸⁵ *Ibid.*, с. 171–173.

⁸⁶ *Ibid.*, с. 174.

Картините на Ари Ренан, вдъхновени от пътуванията му до Палестина, от друга страна, може и да са стимулирали творческото „екзотично“ въображение на Райнов.

Сред обстояния преглед на развоя на импресионизма извън Франция и неговите метаморфози ще продължим да маркираме само онези, към които долавяме специалното отношение на Николай Райнов. Към Арнолд Бьоклин (1827–1901) например, разпознат като „идеалист“, а не толкова като символист, той има по-различно мнение: за него пейзажът му е театрален, защото не е изработен на открито, „съчинен в работилницата, с ярки, неестествени багри, научени от много музеи“⁸⁷, а „Островът на мъртвите“ съответно му напомня „оперни декори“. Езотерикът Райнов смята, че художникът представя „лесносмилаема философия във вид на общодостъпен ребус“⁸⁸. По-голямо значение за него има Джовани Сегантини (1858–1890), когото счита за истински пантеист тъкмо защото е създал „символни картини с възвишена мистика“⁸⁹.

За един от предходниците на модерното декоративно изкуство е посочен швейцарецът Йожен Грасе (1850–1918), който знае как да избягва реалистичните подробности, да стилизира, да постига цветова хармония и линейна ритмика⁹⁰. Работи във всички жанрове на приложните изкуства, в които и Райнов има опит: орнаменти, корици, илюстрации и т.н. Книгата му „Методи за орнаментна композиция“ е положително „учебник“ за Райнов – някои от цитираните мисли вероятно са се врязали в собственото му мислене:

Орнаментът се ражда от желанието да приложим своето въображение извън чистото и просто наподобяване на природни предмети... Способността да се композува орнамент е поетичен дар, какъвто е необходим и за всички други изкуства... Орнаментното изкуство ... няма нужда от нови форми...

⁸⁷ *Ibid.*, с. 190.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*, с. 191.

⁹⁰ *Ibid.*, с. 193.

Нова може да бъде само системата, по която се нареждат познати природни или отвлечени форми... Да обновяваш значи – да запазваш известното, като го видоизменяш⁹¹.

Ханс фон Маре (1837–1887) за Райнов е „най-мощният и най-искрен творец“ от второто романтическо поколение в Германия (сравнен е с Бьоклин и Анселм Фойербах, 1829–1880): декоратор, въплъщаващ „отвлечено“ и „езотерично“ съдържание, без определен сюжет⁹². Дори и формата, изпълнението и композицията да изглеждат несъвършени, монументалната простота и ритмичната система от пластични форми според Райнов са забележителни и повлияват на много декоратори – дори и на експресионистите, някои от които го приемат за предходник.

В лоното на импресионизма в края на XIX век се създават берлинското сдружение „Сецесион“ и списанията „Jugend“ и „Simplicissimus“ на мюнхенския „модерен стил“ („сецесион“), който според Райнов трае двадесетина години, т.е. до края на Първата световна война. Влиянието на този стил върху Райновия не е нужно да се доказва, а вероятно и на представителите му: декоратори (творящи в областта на илюстрацията, стенописа, афиша, сатиричната рисунка) и живописци.

Макс Клингер (1857–1920) му импонира като символист, създател на свят от „символи, алегории и легенди“, но и като „философ на изкуството“. Интересен е коментарът на статуята му на Саломе: „В „Саломея“ се чувства сладна тревога и душевна извратеност...“⁹³ (тази, лъхаща на декаданс, творба е възможно също да е инспирирала Райнов, наред с тази на Моро за поемата му „Саломе. Танцувачка сирийска“). У Франц Щук (1863–1928) обаче символът е видян само като „лесносмилаема алегория“⁹⁴.

Последният том от Историята е посветен на съвременното на Райнов изкуство. Характеризира го като „стилна смесица“.

⁹¹ *Ibid.*, с. 194.

⁹² *Ibid.*, с. 195.

⁹³ *Ibid.*, с. 207.

⁹⁴ *Ibid.*

Не е учудващо, че специално следи декораторите (очерците „Портретисти и декоратори“ и „Други декоратори“) в унисон с модерната доминанта. Емил-Рене Менар (1862–1930) очевидно му допада като синтетик и съзидател-философ. Да обърнем внимание на следната забележка: „Пейзажите му напомнят Пусеновите, но са изпълнени модерно, с декоративно опростяване“⁹⁵. Разбираме, че модерното виждане не може да се осъществи без операцията „декоративно опростяване“. Етиен Дине (1861–1929) е забелязан не само като творец от епохата на ориентализма, но са подчертани постиженията му в пресъздаването на арабския характер (художникът живее в Алжир): „Никой живописец не може да се сравнява с него по точното предаване на арабския характер и нрави“⁹⁶. Специалното отношение на Райнов към арабската култура е във от съмнение (от символистичните му произведения до съставителството и превода на „Приказки от 1001 нощ“). Но става дума за декоративността, смятана от него за една от постимпресионистичните тенденции, към които той има лично отношение. Той я въвежда като четвъртата линия (след „новоимпресионистите“, „интимистите“ и „люминаристите“) на „следимпресионизма“ (постимпресионизма), а индиректно очертава и собственото си място в развоя на изкуствата. Към нея причислява онези живописци, които „изхождат от Сезана, Ван Гога или Гогена, запазват в творбите си преломени белези на импресионизъм и се стремят към декоративност. Някои са синтетици, други – новотрадиционалисти, трети – новосимволисти, четвърти граничат с кубизма, а пети са новопримиитивисти“⁹⁷. Впечатлението е, че Райнов „хваща“ всички прояви на изместването на прякото отражение на света, предаването на същността на нещата, или, казано по Платон, на тяхната идея – като за него най-привлекателният начин за постигането на всичко това е стилизацията, стигаща

⁹⁵ Райнов, Н. *История на пластичните изкуства. Пред великата тайна*. Т. XII. София: Ст. Атанасов, 1939, с. 43.

⁹⁶ *Ibid.*, с. 44.

⁹⁷ *Ibid.*, с. 49.

до декоративност. Регистрира го и у Пиер Бонар (1867–1947), и у Жан Едуар Вюйар (1868–1940).

Теоретичните размишления на Пол Сезан (1839–1906) пред Емил Бернар (1868–1941) Райнов приема едва ли не като катехизис на новото изкуство: художникът трябва да си състави „видение“, собствена „оптика“ към природата; „Човек стига до изкуството, тръгвайки от природата“; пейзажистът, освободен от всякакви предварителни теории и примери, вижда великолепна гледка и казва: „Искам да я предам живописно. За да сторя това, аз се самоунищожавам в нея, подчинявам ѝ се, чакам – от нея да излезе моята лична истина“; „Вярвайте ми: с природата човек трябва да стане отново дете“; „Живописиста няма друга цел, освен самата себе си: живописецът живописва“⁹⁸.

Другият „проницателен пейзажист“ за Райнов е Винсент ван Гог (1853–1890). Той пише за него буквално като за окултно сетивен художник: „Самата природа му посочила неговото призвание... И той успял да изтръгне от нея скрития огън, магията на вътрешното ѝ битие. У всички предмети и същества Винсент виждал потайна сила, духовен магнит, който ги обединява взаимно“⁹⁹. Освен че за него е „мистик и поет“, художник на интуицията и волята – той е „най-великият родоначалник на експресионизма“: „Той изразява своето вътрешно битие в смело изразена система от цветност. Той внедрява целия себе си в природата, а не скрепява настроения, що буди външната действителност у него“¹⁰⁰.

Пол Гоген (1948–1903) е признат от Райнов заради неговата „съзерцателна и синтетична живопис“¹⁰¹. Не е изненадващо, че го вижда повече като декоратор, отколкото като живописец – платната му са „издържани стенописно“, а някъде и „стъклописно“; естествено, работи двуизмерно, а похватите му са стилизаторски (разбира се, напомня му на Пюви дьо Шаван).

⁹⁸ *Ibid.*, с. 71.

⁹⁹ *Ibid.*, с. 74.

¹⁰⁰ *Ibid.*, с. 81.

¹⁰¹ *Ibid.*, с. 83.

Одилон Редон (1841–1916) е от художниците, в чието трудно поддаващо се на анализ символно изкуство Райнов вижда влиянието на Вагнеровата музика и на някои мистични учения (като розенкройцерството и будизма). Нарича стила му „живопис на душата“ и на „подсъзнателното“. „Отвлечената линия“ (Райнов посочва, че е термин на Редон, очевидно възприет и от него), с която си служи, определя като „проводник на дълбокия извор, въздействащ направо върху духа“, а двуизмерните му загадъчни същества – като vyplъщение на несъзнаваното¹⁰². И цветът, и светлосиянката също са в услуга на изразяването на „тайнствената сила на битието“. Как да не допада на Райнов творчество, което граничи със загадката и което „издига духа в областта на тайната“. И как да не оцени възгледите на т.нар. новотрадиционалисти (тук водещият глас е на символиста Морис Дени, 1870–1943) за субективно видоизменение на природата, за изначалната символност на изкуството („...няма истинско изкуство, което да не бъде символично“¹⁰³). Най-сетне: насочеността им към изкуството на Египет, Япония, сасанидска Персия, древен Крит и християнското Средновековие съпада с творческата насоченост на Н. Райнов. Последователите на Дени наблягат на универсалния адресат на изкуството (не е нужно зрителите да са посветени, за да достигне творбата до тях), а самият Дени го постига чрез „декоративен еkleктизъм“.

Райнов твърди, че между възгледите на Дени и Бернар няма голяма разлика. Развитието на Емил Бернар (1868–1941) напомня развитието на самия Николай Райнов от езотеризъм към екзотеризъм: започва като символист, също се изкушава от Изтока (между 1893 и 1903 г. пътува из Египет, Италия и Испания) и се опитва да го изобразява, стига и той до идеята за общосподелимостта на изкуството: за да бъдат оценени и възприети новите идеи, трябва да се изговарят на езика, с който си служат всички. „Новите идеи“ звучат така: „Няма смисъл да създаваме втори път онова, което Бог е толкова

¹⁰² *Ibid.*, с. 86–87.

¹⁰³ *Ibid.*, с. 91.

добре направил, сиреч – да преписваме видимостта; ние не бихме могли да създадем по-сполучливо „живи неща“ от Него: но – създавайки „мисловни неща“ – можем да изразим великолепна идейна редица, съобразна с духа“¹⁰⁴. Затова художникът апелира за завръщане към изкуството, за разлика от онези, които проповядват завръщане към природата. Това може да се случи, когато човек спре да използва „ограничения“ си практически разум и се обърне към „безкрайния“: „Първият наблюдава природата и се спира на нея; вторият я вижда, минава през нея и съзерцава идеята ѝ. В нашия век хората се възхищават повече от първия разум...“¹⁰⁵

И новите художници, наричащи се кубисти, орфисти (симултанисти), експресионисти и т.н., също се насочват към изобразяване на същността, а не на видимостта, макар и по различен начин. Цитирайки философа на кубизма (самият той кубист) Албер Глез (1881–1953), Райнов очертава тенденция, към която няма как да не прояви собствено отношение: „...днешното време напомня меровингското и каролингското: скъсва се с гръко-римския класицизъм; архитектурният развой се опира на византийските влияния, отбелязани в нашата съвременност от славянството – в нова синтетична формация, по-пълна, в по-широк смисъл човечна, отколкото през IX век“¹⁰⁶. Аргументите на изгубената връзка на изкуството с наблюдаваната природа прокламират новата идеология: „Тръгвайки от временното, живописиста се стреми към вечното“; „Истината се намира зад границите на всякакъв реализъм...“¹⁰⁷ (цитати от манифеста „За кубизма“ на Албер Глез). Методологическите решения са: без „четливи подробности“, предпочитание на „живописната недомлъвка и оная смътност, що кара зрителят да умува“ и „да се добере до смисъла, скрит за нашите сетива“¹⁰⁸. Райнов достига

¹⁰⁴ *Ibid.*, с. 101.

¹⁰⁵ *Ibid.*, с. 105.

¹⁰⁶ *Ibid.*, с. 108.

¹⁰⁷ *Ibid.*, с. 110–111.

¹⁰⁸ *Ibid.*

и до подробности в изобразителната техника при представянето на следващите художници, много от които също може да се свържат с неговия собствен подход (например „загадъчната стилизация с прави чърти“ на кубистите¹⁰⁹, както и „декоративно-колоритният синтез“ и „ритмичната опростена линия“ на Матис (1869–1954)¹¹⁰.

Експресионизмът е представен като синтез на търсенията от много майстори на миналото и никак не е случайно, че това е направлението, чийто популяризатор в България става самият Николай Райнов заедно със съмишлениците си Гео Милев, Чавдар Мутафов, Сирак Скитник, Васил Пундев и др. Колкото и спектърът на общата картина на съвременното изкуство да се разлага (на наивизъм, примитивизъм, сюрреализъм/„сврърреализъм“, футуризм, дадаизъм и т.н.), модернистичното съвремие на Николай Райнов има обща насоченост. Стана ясно, че независимо към кое от тези направления принадлежат творците, към които Райнов има афинитет, много често характеризирайки ги, погледнато отстрани, сякаш оглежда себе си в тях. Фантастичните графики на Макс Ернст (1891–1976) например разчита като „видения от приказния свят на сънищата: тайнствени пейзажи, легендарни гори с невидени дървета, в които се лутат сънни фигури...“¹¹¹ От всички „сврърреалисти“ той е оценен като най-самоби-тен, защото „умее да впрегне за творчество своята интуиция, като преобразява наблюдаваната действителност и от микро-скопичния свят на много линейни преплитания извлича величави видения“¹¹². Фердинанд Ходлер (1853–1918) нарича „един от най-великите“ декоратори: „В картините на Ходлера изразителната сила на линията и петното стига до най-високата степен на възможност; в тях има символи, а не алегии; има чувство за безкрайността, дълбок психологичен опит и

¹⁰⁹ *Ibid.*, с. 114.

¹¹⁰ *Ibid.*, с. 129.

¹¹¹ *Ibid.*, с. 152.

¹¹² *Ibid.*

орлово проникване във времето¹¹³. Безапелационното му заключение е: „Немските експресионисти са пред него сенки“¹¹⁴. Можем да допуснем и близост в духовните търсения на художника: „Той дълго мислел, принадлежал към разни секти, стремил се да проникне в тайните на света“¹¹⁵.

Идеологията на немския експресионизъм Райнов резюмира основно през възгледите на Теодор Дойблер (1876–1934): „Човек гледа на световните явления отвътре, из средеца на себе си, а не отвън (като натуралистите), нито отгоре (като импресионистите); той се не подчинява вече на живота, защото не признава обективното съществуване на предметите; той добива мистична власт над света: не копира външни явления, а проектува из себе си вътрешни същности; не възпроизвежда гледки, а създава живот“¹¹⁶. Научаваме, че Дойблер е критикът, който извежда направлението от Ван Гог – теза, която Райнов напълно приема. Възприема възгледите и на Паул Фехтер (1880–1953) (преведен и публикуван в началото на 20-те години на XX век от Васил Пундев¹¹⁷). Задачата на живописиста вече се формулира по съвсем друг начин – не да се „разказва“ какво представлява дадена картина, а чрез нея да се стигне до чувството, от което е израснала творбата, „да се преживее, да се достигнат областите на душата, дето спи онова, що отговаря на творческата сила, от която пониква творбата“¹¹⁸.

Разнопосочието на експресионизма може би само майсторът на синтеза Райнов може да синтезира. Тук за последен път ще извлечем някои продуктивни за целите ни наблюдения на Райнов. Например стремежът на Василий Кандински (1866–1944) и Франц Марк (1880–1916) да проектират навън вътрешната същност на света довежда до свободната игра с цветове и

¹¹³ *Ibid.*, с. 176–177.

¹¹⁴ *Ibid.*, с. 177.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*, с. 178.

¹¹⁷ Фехтер, П. Експресионизъм. – *Златорог*, II, 1921, № 3, с. 265–275.

¹¹⁸ Райнов, Н. *История на пластичните изкуства. Пред великата тайна...*, с. 179.

форми, лишени от предметно значение, „както в музиката *сол* или *ла* не означават нищо предметно“¹¹⁹. Райнов фиксира и преминаването на Кандински от импресионистични и декоративни творби към „душевни пейзажи без пейзажност“, „музикални състояния, превърнати в багри и линии“¹²⁰. Декоративността в творбите на Макс Пехщайн (1881–1955) вижда не като самоцел, а като „средство да се почувства битието на нещата и да се отгатне тяхната дълбока същина“¹²¹. Густав Климт възприема като „декоратор еkleктик“, „символист, влюбен в странни и приказни алегии, смел стилизатор на голото тяло, умел разпределител на изразителни цветни петна и змиеобразни линии по цветната плоскост“¹²², с известно влияние от Одилон Редон, Фернан Кнопф (1858–1921) и Обри Биърдсли (1872–1898), но и с последователи. Сред руските художници особено цени Исак Левитан (1860–1900) заради пантеистичния му дух, присъщ само на великите пейзажисти; Михаил Врубел (1856–1901) заради живописно стилизираната природа (с мозаичен похват и с багри, сравними със скъпоценни камъни¹²³); театралния декоратор Леон Бакст (1866–1924) с „бляскаво живописни, разкошни, дори тежки“ стилни балетни декори¹²⁴ и възходящо Николай Ръорих (1874–1947), наречен „един от най-големите стилисти“ и „един от най-големите синтетици на европейското изкуство“¹²⁵. Никой модерен творец декоративист не е пропуснат: Станислав Виспянски (1869–1907), създател на съвременното полско декоративно изкуство, чеха Алфонс Муха (1860–1939), един от създателите на сецесионната орнаментика и т.н.

Обобщавайки тенденциите в изкуствата, Райнов формулира вече познати тези и утвърждава възхода на декоративните изкуства. Кубисти, футуристи, експресионисти и кон-

¹¹⁹ *Ibid.*, с. 180.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*, с. 181.

¹²² *Ibid.*, с. 187–188.

¹²³ *Ibid.*, с. 203.

¹²⁴ *Ibid.*, с. 204.

¹²⁵ *Ibid.*

структивисти търсят „отвлечената идея, която лежи в основата на даден предмет“, „единния строеж на съществуото, скрито под веществената му обвивка“, „трайното в битието“, „вътрешната формула“ (а не „външната случка“) на природата. Ето как вижда възраждането и развитието на декоративността: точно когато декоративизмът е на „изчезване“, идва кубизмът, който заменя изобразителната декоративност с отвлечена; а орнаментът, „природонаподобителен и грубо нагледен, натрапливо предметен“, се заменя с „фантастична и цветна геометрия“¹²⁶.

Тук Райнов завършва Историята си. Сюрреализмът открехва вратата на седмия културен кръг, но все още не са се родили „ония гениални творци, които са окати за бъдещето и прозорливи за дълбоката същина на битието, – които могат да видят и в песчинката присъствието на Бога“¹²⁷. Очакваното „може“ на бъдещите големи творци, буквално преди изписания „край“ в последния том, потвърждава категорично теософския знаменател на цялата История.

*

Дотук „разходката“ из историята на пластичните изкуства имаше целта да проиграе възможни връзки на Райновия пейзаж с предишни и съвременни нему творци, стилове и направления в изкуството. Никъде обаче той не свързва така пряко теософията и окултните закони с изкуството, както в статията си „Една особност на новото изкуство“, публикувана още в началото на 20-те години на XX век в окултното списание „Анхира“:

Външната природа не е вече пригодна за вместване в художествената творба... За да се пригоди, тя трябва да се стилизува, си-реч да се преработи тъй, че да вмести в себе си художествено съдържание. При това стилизуване линията и формата добиват особена изразителност, те стават сами по себе си, независимо от предмета, който изобразяват, непосредствен изобразителен език. **В това отношение експресионистите несъзнателно достигат до окултния закон, според който всяка линия,**

¹²⁶ *Ibid.*, с. 224.

¹²⁷ *Ibid.*, с. 227.

всеки звук, всяко цветно петно – имат свои съответствия в невидимите светове (подч.м., С. С.). На тоя закон именно почиват магията, лекуването с цветове, храмовата музика¹²⁸.

По-нататък Райнов коригира споменатото „несъзнателно“ откриване от експресионистите на окултното отношение към външната предметност в изкуството, разчитайки в техни критически текстове цитати от Рудолф Щайнер (1861–1925), Фабр д'Оливе (1767–1825), Клод дьо Сен-Мартен (1743–1803). Още по-важно е видяното съответствие между символното използване на линията, цвета и формата от художници като Василий Кандински (1866–1944), Паул Клее (1879–1940), Оскар Кокошка (1886–1980) и окултното виждане на невидими светове: то му напомня ясновидските описания на споменатия Щайнер, на Емануел Сведенборг (1688–1772), Ани Безант (1847–1933) и Чарлз Ледбитър (1854–1934) на линейната и цветна форма, която добива всяко човешко преживяване, гледано в „по-горните светове“¹²⁹. Райнов вижда сходство, макар и грубо, между „душевните пейзажи“ на Клее и на Кандински и съчетанието на стилизираните форми и фигури, срещащи се в книгите на Безант и Ледбитър. Така че всичко, което може да изглежда в картините на тези художници произволно и хаотично, може да бъде разчетено с езика на мисловните и чувствени форми и да се окаже „правилно“ и „хармонично“. Битката между външния и вътрешния свят е спечелена от експресионистите в полза на вътрешния: „Натурализмът угасна в последните блясъци на миналия век; импресионизмът намира вече все по-малко защитници. Чисто духовното начева да се налага – и в изкуството победата му може да се смята за сигурна. Миналите творци: бездушен пейзаж, натуралистична картина, реалистичен бюст, сладко стилизувано декоративно пано...“¹³⁰

Николай Райнов не крие пристрастието си към пейзажа: „От всички живописни родове пейзажът е най-свободният,

¹²⁸ Райнов, Н. Една особност на новото изкуство. – *Анхира*, I, 1922, № 7.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*

най-разнообразният като възможност и най-благодарният като работа. Чрез него човек успява да намери себе си в околното и да усети света в себе си¹³¹. Така започва полемичната му статия „Пейзаж и пейзажисти“. Пейзажът се оказва последният от обособилите се живописните видове, дълго време изпълнявал само служебна функция (Райнов използва израза „ратайска работа“) в общата композиция, преди да бъде „освободен“ от нидерландските и френските художници. Импресионистите го обогатяват с цветове и настроения, но истинското задълбочаване на едно впечатление от „кътчето природа“ идва едва с отричането на каквато и да е власт на видимостта – отново стигаме до базовата теза на Райнов. Пейзажът трябва да надхвърля сетивното и рационалното („сетивния възглед и умствените постройки“). Природата следва да бъде претворявана не в *гледки*, а във *видения*, равнозначно на създаване на нова действителност. И тук отношението на Райнов срещу импресионизма е отношение срещу „изобразяването“, при това през един единствен поглед. При тези критерии дори „стилизаторът“ Сезан, дори Мане, дори Ван Гог (с някои свои творби) се оказват гениални „реалисти“. След Първата световна война импресионизмът вече е „маскиран реализъм“ и анахронизъм (не напомня ли битката на Владимир Василев срещу символизма?).

В стремежа си да бъде възможно най-убедителен срещу аргумента, че все пак импресионистичният пейзаж „буди настроения“, Райнов създава следния екфразис:

Вие се движите в света на видимото. Не сте машина. Есента (трите четвърти от импресионистичните пейзажи са есенни: убита охра, посърнало портокалово, люлеково, теменужно, студена зеленина) – есента ви действа като Верленовите хлипащи цигулки, настройва ви тъгата на пожълтели пътеки, вие чувствате в себе си отглъхнала музика и ек на стъпки, които отминават. Посърнали цветове на болнаво слънце, преломено в едри убити петна през дърветата; застояла вода на запушен със слама водоскок; черни лебеди, които разбиват на едри

¹³¹ Райнов, Н. Пейзаж и пейзажисти. – *Златорог*, IV, 1923, № 4, с. 361.

кръгове позеленялата вода; самотни гранки, свиснали над порутени зидове – всичко това е мрачно, и болно. И децата, що се прибират вкъщи, и лъчите, що се прибират зад планината: всичко е скръбно, скръбен сте и вие, скръбен става и вашият пейзаж. Скръбната природа ви покорява и вие покорно отразявате тъгата ѝ в душата си, а оттам – на платното. Разбира се, багрите ще се явят много по-сгъстени, мислите ще увиснат още по-мрачно – и на платното ви слънцето ще залезе още на плад-не. Във всеки случай вие преписвате външните форми на „кътчето природа“ и се лъжете, че изобразявате нещо лично свое задушевно. Тая самолюба се нарича р е а л и з ъ м въпреки това, че вие я наричате „пейзаж с настроение“¹³².

Макар и иронично, тук е предадена нагледно, така да се каже, интеракцията между природата и човешките емоции, но що се отнася до това кой е подбудителят на емоцията, Райнов не счита, че и най-възнуващият пейзаж би развълнувал повече от самата природа: „природата като подбудителка би направила в това отношение повече от живописеца“¹³³. Допълнително е интересно посочването на словесен еквивалент на импресионистичния пейзаж – поезията на Верлен.

На реалистичния „пейзаж с настроение“ Райнов противопоставя наречения от него „пейзаж с портретност“, или „портретен“ пейзаж. За да бъде осъществен, първо трябва да бъде променен самият концепт за природата: да не се възприема просто като наглед, който буди определени настроения, а като „оухотворено единство от мощни сили, които човек издалек долавя по техните последици, но чиято същина си остава неизвестна нему“¹³⁴. „Портретът“ на природата се създава аналогично на портрета на човека: „Ако тия [природни] сили намират съответност у силите, които творят човешката съдба, които създават и пресъздават вътрешния човек...: подобна творба ще установи изгубената връзка, що е свързвала в първоитни вре-

¹³² *Ibid.*, с. 362–363.

¹³³ *Ibid.*, с. 363.

¹³⁴ *Ibid.*

мена земята с човека¹³⁵. При този вид пейзаж всичко видимо е само средство, а не цел; целта е проникването отвъд видимото. Постигането на общата същност на силите, които се съдържат в природата и в човека, изравнява и същността на художественото пресъздаване („художествена преживелица“ при Райнов) при портрета и при пейзажа. Това изравняване той нарича „монизъм в художествената преживелица“, независимо към какъв предмет е бѣде насочена, и изравняване на „мъртво“ и „живо“ при „портретния“ пейзаж.

Ако се търси някакъв реализъм, той трябва да се нарече „психологически“ (Райнов го сравнява с реализма на Достоевски срещу Зола). Картината, заживяла свой собствен живот, не отразява ничии настроения, но може да ги предизвиква. За да онагледя „оживяването“ на картината, Райнов сътворява следващия си екфразис:

Зад неподвижните наглед релефи, маси и линии отведнѣж проличава бурната борба на стихии; гѣнките и наслоенията на планинските пластове се съгъстват като жили и се напѣват като мишци; облаците се страхотно сбират като чудовища, готови за гневен напад или се кротко разстилат като тѣнки савани над теснината; дѣждовните капки летят засилено, забиват се като железни шипове в черната земна снага; бурята вилнее, руши, прегѣва, чупи, изтрѣгва от корени дѣрветата, срутва канари, кара морето да се напѣва от гняв; няма нищо по-страшно от огѣня: все едно е дали е съскащият назѣбен език на светкавицата, грохотният изблик на задимен вулкан – или разпаленото слѣнце, що тежи над Гоби и Сахара. Не е потребно да се отива чак до тропиците или полюсите. Доста е разораната нива, гората след дѣжд, небето пред буря¹³⁶.

Едва ли ще е пресилено, ако наречем този пейзаж „пейзаж на сблъсъка на първоелементите“. Но все пак в него все още се провижда някаква „география“. Може би това има предвид Райнов, като заговаря за „недостатъчността“ и на този метод и

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ *Ibid.*, с. 364.

въвежда алтернативата „да се преработи съзерцаваното и проучено в неговите най-типични изгледи, за да се създаде пейзаж“¹³⁷. Това е третият вид пейзаж – без изобщо да се опира на видимото, но също толкова убедителен и „вътрешно възможен“, колкото е видимият. Райнов го описва като свят на чистото магическо действие: пейзажистът е ясновидец, картината е магия, възприемането ѝ – хипноза. Тук примерът е Рьорих (неслучайно по предание снимка на Рьорих е била окачена в кабинета на Райнов): „Той пръв успя чрез особеност на колоритната работа, чрез правилно разрешен ритъм на цветните петна и чрез неочаквано тълкуване на линейната игра да предаде невидимата душа на предметите, „аурата“ на окръжаващото ни“¹³⁸. За да покаже пейзажа като чисто изразно средство, а не като предметен изглед (с други думи, мимезис), Николай Райнов предлага трети екфразис:

Художникът гледа дърво, навело се безпомощно към земята, простряло сухите си стърчени клони над безводното поле, свило се надолу, сякаш се опира оземи. В стъблото, изгънато като превит от старини гръбнак, в чворестите възлови гранки, прилични на немощни костеливи ръце, в общото движение на счупената надолу линия художникът ще намери средства да изрази умората, отпадъка, предсмъртната борба за живот. Не е потребен живописен разказ, не е нужно багрено и линейно иносказание: доста е да се съчетаят в ново живописно единство треперливите, гърчещи се линии, изранените форми, набраздени от бръчки, и да се подкрепят от сивотеменижните багри на безлистното дърво, неспокойно разтопени над жълтеникавите посърнали петна на изгорялото от бездъждие поле. Ако е потребно, някой остър тон може да изкряска: ъгловато пречупена червена черта може да блесне като светкавица на пейзажния фон¹³⁹.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*, с. 365.

¹³⁹ *Ibid.*, с. 366–367.

Ето това означава да гледаш пейзаж и да виждаш самата душа на твореца, символизирана чрез него.

Следващата степен е заличаване на всякаква предметна образност, на „стръвна омраза към всякаква видимост“ – посоката, в която се движат Василий Кандински, Ернст Лудвиг Кирхнер, Оскар Кокошка, Паул Клее, Макс Пехщайн, – при което пейзажът се „обезпейзажава“ и обезживописва“, превръща се в „колоритно безумие, което твори ребуси“ или „тонове“¹⁴⁰. За да се стигне до тях, за бъдат усетени, те трябва да се преведат първо на музикален език, после на поетичен и най-накрая – на сетивен. Тези операции, да ги наречем, на „вторичен творчески синтез“ според Райнов биха били непосилни за зрителя, а резултатът им – произволен.

Още в началото на статията си Райнов споделя, че пейзажът е „едничката област, където имаме завършени творци; той е нещо като лириката в нашата книжнина“¹⁴¹. И дотук свършва с похвалите, поставяйки въпроса, че все още не вижда „големите творчески личности“ (въпреки пребогатия избор, който има, между Владимир Димитров Майстора, Сирак Скитник, Никола Петров, Борис Денев, Александър Мутафов, Константин Щъркелов, Иван Милев ...) – точно както завършва и историята на изкуствата.

Настоящият текст е въведение към анализа на авторските пейзажи на Николай Райнов – рисувани и разказани, съответно, в изобразителното и в литературното му творчество. Интересно е, че Райнов сам изминава част от развоя на изобразителното изкуство чрез собственото си творчество: от символизъм към експресионизъм, от езотеричност към екзотеричност, без това да значи, че късните му окултни пейзажи са станали „по-малко“ окултни.

¹⁴⁰ *Ibid.*, с. 368.

¹⁴¹ *Ibid.*, с. 361.

Bibliography

Angelov, A. V. *Anti/Modernost. Obrazi na ekzotichnoto i na zemniya ray v Evropa prez XX vek* [Ангелов, А. В. *Анти/Модерност. Образи на екзотичното и на земния рай в Европа през XIX век*]. Sofia, 2017.

Dimitrova-Racheva, Pl. *Za potaynata sila na bikite. Okultno bilkarstvo I znaharstvo. Katalog "Nikolai Rainov 1889–1954. Simvolicheski peysazhi"* [Димитрова-Рачева, Пл. *За потайната сила на билките. Окултно билкарство и знахарство. Каталог „Николай Райнов 1889–1954. Символически пейзажи“*]. Natsionalen muzey na bulgarskoto izobrazitelno izkustvo, 2015, p. 11–62.

Fechner, Paul. *Expresionizam* [Фехнер, Паул. *Експресионизъм, Златорог*]. – *Zlatorog*, II, N 3, 1921, p. 265–275.

Givry, Grillot de. *Drevni I novo matretsi: Izbrani stranitsi*. Prev. Ivan P. Ivanov; Red. N. Rainov [Живри, Грийо дьо. *Древни и нови мъдrecи: Избрани страници*. Прев. от фр. Иван П. Иванов; Под ред. на Н. Райнов]. Sofia: Stoyan Atanasov, 1934.

Nikolova, St. *Prikaznite svetove na Nikolai Rainov. Tvorcheski tarseniya. Katalog kam izlozhbata "Omagyosanoto tsarstvo. 130 g. ot rozhdenieto na Nikolai Rainova"* [Николова, Ст. *Приказните светове на Николай Райнов. Творчески търсения. Каталог към изложбата „Омагьосано царство. 130 години от рождението на Николай Райнов“*. Софийска градска художествена галерия]. Sofiyska gradska hudozhestvena galeriya, 28 Fev – 7 Apr 2019, Sofia, 2019, p. 9–27.

Rainov, N. *Edna sosbenost na novoto izkustvo* [Райнов, Н. *Една особеност на новото изкуство*]. – *Anhira*, I, 1922, N 7.

Rainov, N. *Istoriya na plastichnite izkustva*, T I–XII [Райнов, Н. *История на пластичните изкуства*, T I–XII]. Sofia: St. Atanasov, 1931–1939.

Rainov, N. *Peysazh I peyzazhisti* [Райнов, Н. *Пейзаж и пейзажисти*]. – *Zlatorog*, IV, 1923, N 4.

Rainov, N. *Za radostta ot hubavoto* [Райнов, Н. *За радостта от хубавото*]. – *Orpheus*, IV, 1927, N 9–10.

Rainova, Iv. *Zhivopisnite "izpovedi" na Nikolai Rainov. Katalog kam izlozhbata "Omagyosanoto tsarstvo. 130 g. ot rozhdenieto na Nikolai Rainova"* [Райнова, Ив. *Живописните „изповеди“ на Николай Райнов. Каталог към изложбата „Омагьосано царство. 130 години от рождението на Николай Райнов“*]. Sofiyska gradska hudozhestvena galeriya, 28 Fev – 7 Apr 2019, Sofia, 2019, p. 45–55.

Soicheva, Sv. *Boyn Magesnika. Izsledvane na literaturniya mit* [Стойчева, Св. *Боян Мagesника. Изследване на литературния мит*]. Sofia: Iztok-Zapad, 2017.

Stoicheva, Sv. Okultniyat simbolizam na Nikolai Rainov [Стойчева, Св. Окултният символизъм на Николай Райнов]. – *Godishnik na Filologicheskiya fakultet na UZU "Neophit Rilski"*, Т. 5, 2007, с. 45–51.

Фитоморфози. В градината на българската литература

Маргарита Серафимова

Институт за литература – Българска академия на науките

Резюме: Съществува цял корпус от живи метафори, изключително разпространени във всекидневния ни език, които използват термини от ботаниката, когато говорят за човека. Може да се каже, че мислим човека през растенията и че тези растителни образи на свой ред подхранват литературата. Би било интересно да видим по какъв начин растителните метафори са се превърнали в културни механизми за разбиране на различни страни от човешкия живот – от емоционалното до концептуалното и от практичното до поетичното.

Ключови думи: литература, ботаника, флориография, вегетативна символика

Phytomorphosis. In the Garden of Bulgarian Literature

Margarita Serafimova

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Abstract: There is a whole corpus of living metaphors, extremely common in our everyday language, that use terms from botany when speaking of human been. It could be said that we think of humans through plants, and that these plant images in turn feed the literature. It would be interesting to see how plant metaphors have become cultural mechanisms for understanding

different aspects of human life, from the emotional to the conceptual and from the practical to the poetic.

Keywords: *Literature, Botany, Floriography, Vegetative Symbolism*

В Родопите се среща едно растение, известно като Орфеево цвете, надарено с необикновена природа. Синьо-виолетово на цвят, растящо на малки туфи по скалистите склонове на планината, то имало способност, казват, да възкръсва дори и след продължителна *анабиоза*, състояние на клинична смърт в отсъствие на живителните фактори: влага, светлина и топлина. Даже изваден от хербарий и поставен при благоприятни условия, родопският силивряк (*Haberlea rhodopensis*) можел да се възстанови и да продължи да се развива. Според учените става дума за реликт, биологичен вид от по-древен палеогеографски етап, а неговата фармакопея ни уверява в изключителните му лечебни свойства. Научно документирано в средата на XIX век, родопското цвете феникс обаче открай време е привличало вниманието. Древните траки и римляни вярвали, че това безсмъртно растение е извор на здраве и дълголетие. Дори върху монета, датирана от времето на император Антоний Пий (138–161 г.), била изобразена езическата богиня Родопа с цветето на Орфей в ръка. Според различните легенди цветето се родило или от сълзите на тракийския певец, оплакващ и възпяващ любимата си Евридика, или от кръвта на тялото му, разкъсано от вакханки.

Ето как ботаниката съвсем естествено се явява като смесица от наука и поезия, достойна да привлече нашето внимание, докато търсим днес златното сечение между човека и природата, изкуството и естеството. И така, това, което ще ме интересува тук, е този обмен между света на хората и растителния свят, обмен, който е най-напред екзистенциален, после символичен и накрая поетичен, но който маркира нашето мислене, явява се рамка на съществуването ни, лежи в основата на нашите действия, дейности и ритуали. Много по-близо до животното –

по обясними причини, – човекът все пак не е безучастен по въпроса за растенията. Ето защо е любопитно да се заемем с една област, която стои далеч от човека, като ботаниката. Далече ли? Да видим.

Ако погледнем еволюцията, първи на земята се появяват растенията, които чрез фотосинтезата създали кислорода и направили нашата планета обитаема. Светът е преди всичко растителна реалност и според един италиански биолог (Емануеле Коча) ние никога не сме напускали рая. И никога не бихме могли да напуснем неговата градина¹. Нашата синя планета всъщност е един зелен свят, казва друг прочут биолог, Карл Никлас, който определя фотосинтезата като единствения процес, способен да произвежда жива материя от слънчевата светлина².

Ако се вгледаме внимателно, растенията са навсякъде: не само преобразени в храната, в столовете и масите ни, в телата на животните, които ни заобикалят и които се хранят с тях, във въздуха, който дишаме, но и във всичко, което знаем за света. Не осъзнаваме до каква степен растенията подпомагат, подхранват и формират нашето познание за света. Те са преди всичко средата, чрез която възприемаме света, опознаваме го и се ориентираме в него.

Да проверим как това е отразено в езика, който говорим. На първо място, да вземем аналозите между цикличността на вегетативния свят и етапите в човешкия живот, между крехката същност на растението и ефимерността на човека. Така във фразеологизмите, устойчивите словосъчетания и основополагащи метафори е заложена житейска философия, свързана в много случаи с наблюденията над растенията. Например:

Няма роза без бодли

Попадам от трън, та на глог

¹ Вж. Coccia, E. *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*. Paris: Rivages, 2021.

² Niklas, Karl J. *Plant Evolution. An Introduction to the History of Life*. University of Chicago Press, 2006.

Отделям зърното от плявата

От всяко дърво свирка не става

Лица-прилика като два стръка иглика

Дърво се вие докато е младо, и т.н.

Играта на метафорични съответствия създава ефект на взаимозаменяемост между природния свят и човешкия, понеже персонажите претърпяват процес на натурализация в същото време, в което природни елементи биват персонифицирани. И тук не става дума само за сентенции. Дори във всекидневния си език говорим за цвета на младостта, за *плодовете* на труда ни, за различни *клонове* на знанието, за семето на съмнението, за *корена* на злото. А също за жизнени *сокове*, за *плодотворни* начинания, за *зряла* възраст, за *повехнала* кожа; *кълнове* или *зрънца* може да срещнем във всякакъв дискурс. Казваме, че човекът „пуска корени“ на дадено място, или пък се чувства като „дърво без корен“. Обществото оприличаваме на *джунгла*, страдаме, че войните и епидемиите „покосяват“ толкова много хора, не понасяме някой „да хвърли камък в градина ни“; радваме се, когато идеите ни намират „благодатна почва“, листът и писането са неразривни и т.н. Да не забравяме, че повечето от цветовете са с растителен произход: цвят маслина или праскова, лимонов или оранжев цвят, а също и розов, тютюнев, кестеняв, виолетов. Различни пейоративни определения също са с растителен произход: например за струпване на хора казваме, че „висят като гроздове“, в обидите си за някого си служим с определения като „тиква“ или „дърво“. Че части от тялото също се мислят в растителни понятия, ни убеждават и някои термини – от адамовата ябълка до венериния хълм.

Среща се и обратният пренос – от човека към растението: казваме например глава лук, говорим за сърцето или сърцевината на марулята, за кожата на плодовете, и така една част от анатомията на растението заимства определения от човешката анатомия. Приписваме човешки качества на някои растения: като плачещата върба, личицата на теменужките, съзлите

на дървото или дървесната корона; говорим за девствени гори, мъжки и женски растения или растения хермафродити.

Виждаме как събрани наедно стародавни митове, фантазии, езикови и реторични фигури оплитат наблюдаваната реалност. Налага се един всеобхватен и натраплив паралел между човешката участ и епизоди от живота на природата. Ето защо си поставяме за цел да проследим еволюцията, която довежда до процъфтяването на редица растителни мотиви в българската литература, родени от играта на съответствия между натуралистката визия за човешкия свят и антропоморфната – за природния; и изобщо, да изследваме метафоричните богатства на флората в българското поетическо въображение.

Растенията и човешката участ

Ние наследяваме богата културна история, свързана с растенията, както и определен символичен код. Неоспоримо е усещането за връзка между човешкия живот и живота на растенията, видими през митологията и литературата. Растителната метафора ни въвежда в порядъка на света, в законите на природата и служи като истинско резюме на живота. Предлага различен начин на осмисляне на човешкото през растителното (макар че анималистичната литература е много по-изследвана от вегеталната), води до друг тип открития – не зооморфни, а фитоморфни, става ключ за разбирането на живите организми и на живота изобщо.

„Растителното е модел за човека“, казва Клод Леви-Строс³, прозрение, в което ни убеждават още поемите на Омир:

*Смъртните хора приличат съвсем на листата в гората:
вятърът сваля едни на земята, а други напролет
свежи покарват, когато гората отново напъхва.
Хората също: едни тук се раждат, а други умират.*

(Илиада, VI, 146–149)

3 Цит. по: Ossola, Carlo. Collège de France, 2015: <https://lacademie.tv/conferences/vegetal-modele-homme>

Ето защо не ни изненадва и финалът на „Хубава си моя горо“ на Л. Каравелов:

*и божурът, и тревите,
и твойта прохлада,
всичко, казвам, понякога
като куришум пада*

*на сърцето, което е
всякога готово
да поплаче, кога види
в природата ново,*

*кога види как пролетта
старостта изпраща
и под студът, и под снегът
живот се захваща.*

Тук прозира връзката между живота и смъртта, вечната диалектика на вселената, символизирана от растенията. Така те се превръщат в език, нещо повече – в някаква особена мисловна сфера, способна да ни каже нещо важно за самите нас, нещо, което засяга самата същност на човешкото съществуване, нещо тайнствено и мистериозно. А самите растения не са просто фигури, субститути, чисти заместители на човешкото за целите на версификацията, а изразяват дълбоко промислено родство, афинитет, усещане за единство. И когато четем в „Лавина“ на Бл. Димитрова: „Хиляди прелестни цветя умират, невидени от никого. / И техният аромат угасва в пустинята“, ние несъмнено си мислим за хората, а не за самите цветя.

Отново у Омир намираме сравнението на индивида с растение, образ, който ще се подхваща и възражда във всяка литературна епоха от тук нататък:

*... аз съм откърмила син благороден и силен,
пръв сред герои, порасна красив като пролетно цвете,
аз го отглеждах подобно на нежна фиданка в градина...*

(Илиада, XVIII, 55–57)

Съществува следователно едно дълбинно съответствие между човека и растенията, подхранвано и илюстрирано от поезията на Античността до днес. Така в стихове може да открием целия растителен цикъл – от детето-цвете до прецъфтялата хубост и човека като цвят или като:

*Лист отбрулен... Бог знай де го
вятъра завлече.
И сирака
тъй отмина на чужбина –
сам, далече.*

*Лист отбрулен... Мир за него
в някоя долина.
Кой го чака,
та сираче да заплаче
по родина?*

(П. К. Яворов, „Лист отбрулен“)

Обикновено растителното царство е в основата на нашите представи за единство, ред и органичност. Привлекателността на растенията като художествен образ се крие в тяхната виталност и непрекъснатата изменчивост. Те са в постоянен растеж, обновление с всеки час от деня, с всеки сезон, винаги в процес (способността им да оцеляват, да се възраждат, да бъдат автотрофни). Гъвкавостта на растенията е обект на много метафори. Вертикалната позиция също. Те са пример за нежност и ранимост, но и за сила и упоритост. Ето как те парадоксално могат да символизират двете крайности – и реда, и анархията, и виталното и тленността, да бъдат възплъщение както на крехкостта, така на заплахата, предимно в научната фантастика като сила, която поглъща всичко.

За нас обаче е важно да видим как растителната метафора лежи в основата на нашето мислене, служи му като матрица, като инструмент на мисълта – как мислим човека през растенията. Съществува цял корпус от живи метафори, изключително

разпространени във всекидневния ни език, които използват термини от ботаниката, когато говорят за човека. Би било интересно да видим по какъв начин растителните метафори са се превърнали в културни механизми за разбиране на различни страни от човешкия живот и – далеч от това да са само поетични фигури – са станали част от концептуалната мрежа на нашето познание.

Човекът растение

И така, човек оприличава себе си на растение. Любопитно е, че глаголът „съм“ идва от санскритската дума пониквам⁴. В древногръцката митология Пандора, първата жена, прототип на библейската Ева, бива изобразявана като покълваща, изникваща от земята. Да си спомним също за определението на Паскал за човека като „мислеща тръстика“⁵. Или за Монтен, който казва: „Сякаш че сме треви, които се полюшват според вятъра“⁶. Нищо същото прибегва до растителната метафора, Die Pflanze „Mensch“ (растението човек), за да характеризира различните човешки типове, които виреят според съответния културен климат⁷. Термини от растителния свят са думи, проследяващи жизнения цикъл на човека: изниквам, раста, или разцъфтявам и увяхвам. В универсалните човешки разбирания процъфтява нещо, което е във възход. Приели сме да казваме например, че древните поети са цъфтели. Така, както човекът растение изскача от основополагащите метафори на нашето всекидневие и на нашето мислене, още по-изкусно заплетено го намираме в поетичните метафори, например:

⁴ Jaynes, J. *La Naissance de la Conscience dans l'effondrement de l'esprit*, Paris, PUF, 1994 [The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind, Boston, Houghton Mifflin, 1976]. Вж. също Stewart, J. *La Conscience en tant que métaphore spatiale: la théorie de Jaynes*, *Intellectica*, 2001, N 32.

⁵ Паскал, Б. *Мисли*. София: НИ, 1978.

⁶ Монтен, М. *Опити*. Т. 3, IX. София: НИ, 1980, с. 244.

⁷ Вж. по този въпрос Wotling, P. *La métaphorique végétale : les types humains*, 2012: <https://www.cairn.info/nietzsche-et-le-probleme-de-la-civilisation--9782130608752-page-275.htm>

*та мойта младост, мале, зелена
сѣхне и вехне люто язвена?!*

(Хр. Ботев, „Майце си“)

Как ще си умра млад и зелен (Хр. Смирненски)

...че Маят му малко цѣфтя.

(Д. Дебелянов, „Трагедия“)

Типична за човека е и метафората, свързана със семето (слово, знание, идея) и почвата (плодородна или неблагоприятна), в която то попада, за да загине или, напротив, да се развие и да даде плод. Нейният библейски произход не оставя съмнение: намираме я в Притчата за семената и в образа на Христос като сеяч, който търси в душите на хората подходящата почва, в която да се развие неговото учение⁸. Тази растителна образност е станала част от обичайното ни мислене. В литературата също не липсват примери:

Сюжетът се ражда у човека в неговите идеи, в неговия морален склад. Той пада като семе в една нива. Ако падне на друго място, другояче ще излезе.

(Елин Пелин, „Как пиша“⁹)

*И семето чудно падаше в сърцата
и бързо растеше за жътва богата.*

(Ив. Вазов, „Левски“)

Един от най-ярките растителни образи, в които се оглежда човекът, несъмнено е свързан с тегнещата върху него заплаха на Смъртта, която покосява човешкия живот. В нейния социален аспект – схващана в нейната множественост – тя бива онагледявана с образи от растителния свят и земеделския живот – като коситба и като жътва. Корените намираме при Омир, който сравнява битката с труда на полето, с жътвата, за да обрисова жертвата на войните, които падат покосени:

⁸ Матей 13: 23–38.

⁹ Елин Пелин. *Съчинения*. Т. 6. София: БП, 1978, с. 232.

*Както жетвари застават едни срещу други да жънат
нива с ечмик или жито на някой заможен стопанин,
свалят ръкойки нагъсто със класове тежки от зърно,
тгй и троянци с ахейци се биеха с устрем и сила.*

(Илиада, XI, 67 sq.)

Жътвата се свързва с алегорията за печалната участ на човешкия род като житно поле. Нейната повсеместност, безизключителност, самият мащаб на явлението пораждат алюзия на всемирнен катаклизъм. Мрачният жътвар е смъртта и извиква асоциацията с край, с брутално посягане на посятото, на отгледаното с толкова труд, грижа и надежда. От „жътварка бясна хала“ в „Градушка“ на Яворов, до „Жътва е сега“ в „Хаджи Димитър“ на Ботев или „По жътва“ на Елин Пелин този образ въплътява чувството за трагизъм.

Това ни позволява да причислим растителните фигури към основополагащите метафори, които са маркирали нашия език и са в основата на поетическата образност. Да вземем още един пример в подкрепа на казаното.

Намираме го в устойчивостта и фреквентността на дървесната метафора, чиито проекции срещаме и в науката, и в изкуството, и във всекидневния живот¹⁰. Дървовидната структура се свързва с генеалогията – тя е в основата на понятието за родословно дърво. Добър пример в това отношение ни дава забележителната „Преспанска“ тетралогия на Димитър Талев, който търси равновесието между личностното, родовото и народностното измерение на историята. Така четвъртата част на „Железния светилник“ се казва именно „Корени и гранки“, а за

¹⁰ Нейният лесно представим модел онагледява всяка йерархична структура и ни кара да търсим *корени* на нещата, да разделяме знанието на *клонове* (или индустрията на *бранишове*), да свързваме единството със *ствола*, а разнообразието – с разклонението на *короната*. И макар че ризоматичната структура от „Хиляда плата“ на Делюз и Гватари релативизира традиционния тип мислене, представяйки един различен мисловен модел – като коренище, разклоняващо се във всички посоки, – това става посредством друга растителна метафора и само потвърждава универсалността на растителното въображение.

мото на книгата е избрана една народна песен, разгръщаща поетично тази природна метафора:

*Овде дърво столовито,
столовито, грановито,
гранки му са до небеси,
а корени – сура земя;
гранки му са мили снаи,
а корени – синовите,
а връшките – мили внуци!*

Във вертикалната позиция на дърветата, в тяхната извисеност и горд стоицизъм се оглежда човешкото величие и трагична уязвимост, едновременно неговата сила и слабост – така, както ги откриваме в стихотворението „Борът“ на Вазов. И хората, и дърветата трудно устояват на раздорите (подобно на съдбата на бора в „Гераците“ на Елин Пелин), на човешката бездушност и проклетия (в „Нане Стоичковата върба“), на пресаждането в неблагоприятна и чужда на тях почва (в „Дърво без корен“ на Николай Хайтов).

Но да се върнем към характерните за българското поетично въображение флорални мотиви и да се спрем на този, който всъщност надскача родното и шества от език в език и от епоха в епоха.

Жената цвете

Красотата на жената открай време се измерва с красотата на растенията, затова не е трудно да намерим примери на такова поетично sdвояване в народнопесенната традиция, както тук:

*Петруно, пиле шарено, защо си толкоз убаво,
От Бога ли си паднало или в градинка никнало?!*

...

*Кога ме майка родила, в градина се е сдобила
За тополя се държала към яболка е гледала!
Затуй съм тънка висока, затуй съм бяла, цървена!*

Тази фигура, която има трайно място в българските представи за красота, откриваме също в картините на Владимир Димитров – Майстора, от които ни гледат онези девойки-цветя или девойки-ябълки, които възплащават най-разпознаваемото лице на българската жена. В пресечната точка на природата и изкуството намираме Българската мадона с нейната чистота, благородство и одухотвореност. Този флорален образ е обект на възхита и преклонение и в любовната лирика, както при Вазов:

*Между другите жени си
най-прекрасна ти;
те цветя са, ала ти си
роза, що цъфти.*

(Ив. Вазов, „Вечер“)

Макар и в своята „История на вечността“¹¹, Борхес да определя приравняването на жени с цветя като „износеност“ и баналност, този устойчив мотив непрестанно се възражда:

*На крехка майска роза пъпка – туй си ти;
...
ти ароматна ще цъфтиш.
Ти моите гърди ще украсиш.*

(П. К. Яворов, „Блян“)

Всъщност жената цвете е двойствена метафора. Нейната субверсивна същност напомня на онези холограмни изображения, които неочаквано се променят в зависимост от ъгъла, под който ги наблюдаваме. Така тя може да извика асоциация ту високо поетична, ту банална, ту по детски наивна, ту по женски съблазнителна, ту възвишена, ту лекомислена. Както се казва в „Малкия принц“ на А. дьо Сент-Екзюпери¹², цветята са изпъл-

¹¹ Борхес, Х. Л. *История на вечността*. София: Парадокс, 1994, с. 133.

¹² Сент-Екзюпери, А. дьо. *Малкият принц*, Прев. К. Константинов.. Со-

нени с толкова противоречия! Да си спомним за „Цветарка“ на Смирненски, където цветето събужда представа едновременно за невинност и грях. Може да кажем, че това е една опасна невинност, бъдеща желаност. Но понякога цветята са символ на откровена съблазън, за което красноречиво говорят стиховете на Дебелянов:

*При всяка извивка неволна
на моя стремителен път,
пресрещаш ме хищно-разголена
с цветята на своята плът.*

(Д. Дебелянов, „Лъст“)

Във факта, че цветята подхранват еротични фантазии, има и някаква естествена, биологична закономерност: в крайна сметка цветът е сексуалният орган на растенията. Цветята, които щедро разголават интимността си, с лекота пренасят въображението към един прикрит (или неприкрит) порив на отдаване и завоюване, или изпълват нощните видения с копнеж – да си спомним за „въздишките потайни на цветята“ от „Самота“ на Яворов.

Всъщност растенията са универсално изразно средство в поетиката на любовта. Още от древността растителните метаморфози са залегнали в основата на дискурсивни конструкции, станали неотделима част и от българското литературно въображение. Един от тях е мотивът *Неразделни*, който обичайно свързваме с едноименната поетическа интерпретация на Пенчо Славейков. Поетът се завръща и в други свои творби към темата, например в „Ралица“, както и в „Сън за щастие“:

*На бука рѣбестия ствол
лозата стройна е обвила –
тя милва старий ветеран
с копнеж на млада сила.*

(П. П. Славейков, „Нюанс“)

фия: НМ, 1978, гл. VIII: <https://chitanka.info/text/2102/10#textstart>

Този сюжет има многобройни проявления: от поемата „Стоян и Рада“ на Найдено Геров до „Калиопа“ на Яворов, или „Над черкова“ на Петко Тодоров¹³. Тук всъщност се преплитат няколко мотива: мотивът за верността; мотивът за величието на любовта, която преодолява препятствията, любовта, по-силна от живота, по-силна от смъртта; мотивът за метаморфозата на човека в растение – като милост от страна на боговете (за разлика от превръщането в животно, схващано като проклятие) и като форма на безсмъртие. В тази непрестанно възраждаща се през вековете символна свързаност на човека с растителното царство се добавя и ботаническото знание. Така например още в древността била открита чувствителността на финиковите палми, за които се знаело, че живеят по двойки, като се докосват една друга, и че това допиране е условие за добра плодовитост. Така образът на двете палми, които размесват листата си, се е превърнал в растителна идилия, издигната до литературен топос. За да не оставят място за фливорни интерпретации обаче и за да бъде съхранен християнският морал, финиковите палми били превърнати в модел на съпружеската вяроност. В нежността на българската любовна лирика несъмнено откриваме поетическа реминисценция от прегръдката на палмите¹⁴, в което ни убеждава и известното стихотворение на Вазов, превърнато в песен:

*Видях два прегърнати бука в гората,
прегърнати нежно, кат либета в жар;
от корен до върха обвили се двата –
столетия пият любовний нектар.*

(Ив. Вазов, „Двата бука“)

¹³ За традицията на вегетативната метаморфоза в българската литература вж. Шуликов, П. Вегетативният анимизъм у Яворов. Тристан и Изолда. – *LiterNet*, 2009, 12.

¹⁴ Brancher, D. *Quand l'esprit vient aux plantes. Botanique sensible et subversion libertine (XVI^e–XVII^e siècles)*. Genève: Droz, 2015.

Металитературната флоралност

Един любопитен обрат във флоралната образност ни изправя пред интерпретацията на стиховете и песните като цветя. Може да открием това в поезията на Вазов (например в стихотворенията „Пламък“ и „О песнички, цветя на любовта“), а ето как и Пенчо Славейков ни среща с тази визия за песните цветя:

*На гроба ми изникна щат цветя –
това са моите песни недопети.*

...

*то утои... и в нея с трепет плах
увяхна мойта песен неродена!*

Сравнението на стиховете с цветя има богата история и обяснява защо сборниците с литературни и други произведения започват да се схващат като *букет* или *венец* от творби. Това разбиране филигранно прозира например в етимологията на думата антология – от гръцката дума *ἀνθολογία* („цветосъбиране“, от *ἄνθος* – „цвете“). Калкиран върху нея, латинският еквивалент *florilegium* (множествено число *florilegia*, от латинските *flos*, „цвете“, и *legere*, „събирам“), също означава колекция от текстове или откъси и съпътства книжовната дейност на цялото Европейско средновековие¹⁵.

Тези практики намират своето естествено продължение в издаването в по-ново време (а и до днес) на поетични или музикални сборници под името „китки“. Тук може да споменем списанието „Смесна китка“ на П. Р. Славейков, което излиза през 1852 г., Вазовата стихосбирка „Майска китка“, „Самодивска китка“ на Кирил Христов, но също и музикални сборници като „Китка от народни песни“, „Хороводна китка“ и др. Това сполучливо и красноречиво назоваване заразява дори и литературоведските изследвания, в което ни убеждава например науч-

¹⁵ Вж. терминологичната справка на Анисава Милтенова и Ирина Кузидова: <http://scripta-bulgantica.eu/bg/terms/florilegiy>

ният проект „Смесна китка от български литературни факти“¹⁶. (Изследователят също събира концепции, произведения, интерпретации, които подлага на проучване и анализ, и това само потвърждава, че дори научната мисъл е обвита във въображение, в случая – ботаническо.)

В подкрепа на тази флорална саморефлексия говори и фактът, че цяло едно българско поколение поети говори с езика на цветята – не само в стиховете, но и в живота. Поетът отъждествява своята *anima* с цвете. Така Пенчо Славейков пише от Париж на своята любима:

Моят брак с тебе е брак на душите на теменужка с крин, които се милват, омайват с аромата си...¹⁷

От Франция Пейо Яворов изпраща поздравителна картичка на Пенчо Славейков по повод излизането на стихосбирката му „Сън за щастие“, споделяйки:

И аз бих желал да беше изплетен от мене тоя божествен венец от цветята на деня и нощта – цветя, украсили плещите на епическото дело като гигантския ръб на Стара-планина, през държавата на българската литература¹⁸.

Тази флорална личностна и творческа самоидентификация е така всеприсъстваща, че сякаш виси във въздуха, и изследователите отдавна са отделили подобаващо внимание на отзвука на българските творци на този поетичен феномен без граници, свойствен за европейския *fin du siècle* и отъждествяван с естетиката на *Art Nouveau*¹⁹. Необходимо е обаче да

¹⁶ Изследователските намерения на К. Захова, А. Ташев и И. Христов включват „представяне на малко познати факти и документи от живота и творчески път на български писатели“, както и „интересни архивни материали и снимки“: <https://smesnakitka.eu>

¹⁷ Славейков, П. П. *Събрани съчинения*. Т. 8. София: БП, 1959, с. 64.

¹⁸ Яворов, П. К. *Събрани съчинения в пет тома*. Т. 4. София: БП, 1979, с. 132–133.

¹⁹ Вж. напр. Дакова, Б. Орнамент и визия в ранната поезия на Емануил Попдимитров и Й. Ефтимов, Попдимитровите върби, Яворовите темени, Траяновите кипариси и в крайна сметка все пак хризантемите. – В:

систематизираме казаното и да допълним картината в опит да видим едновременно една стародавна традиция на (а) търсене на аналогии между растителния свят и човешкия, (б) литературна мода и (в) спецификата на българския глас – обединени в триадата универсалност-актуалност-самобитност. А също и към широко коментирания декоративен ефект на растителния свят, присъщ на сецесиона, да добавим по достойнство неговия философски и епистемологичен аспект. Тук има и някои контекстуални елементи, като намесата на науката (откритията на биологията са в центъра на общественото внимание по това време), европейските модели (и на декадентската поезия в частност, като темата за болните цветя), и всичко това – на основата на народнопесенната традиция, на унаследеното, закодирано в паметта на езика поетично въображение²⁰ в познатите ни образци, като:

Малка мома цвете брала...

Или:

Момино цвете омайно, раснало в място потайно.

Що се отнася до възможните влияния на научния дискурс върху художествения, да припомним любопитния – и по своя метод епистемокритичен – прочит на Г. Господинов на Яворовите „Теменуги“, чиито алегии според изследователя дължат много на „ботаническата логика на текста“. Той предлага да видим появата на сбирката „Безсъници“ и други Яворови произведения в паралел с редица научно-популярни текстове

Емануил. Попдимитров – критически прочити. София, УИ Св. Кл. Охридски, 2007; Пенчев, Б. *Българският модернизъм: Моделирането на Аза.* София, УИ Св. Кл. Охридски, 2003; Цочева, Н. За душата крин (Н. Лилиев) и жената крин (Е. Дворянова). Лицата на Богородица, или за душата крин (лилия) в текстовете на Н. Лилиев, Е. Попдимитров, Г. Милев и Е. Дворянова. – *Любословие* (Шумен) 18, 2018, и др.

²⁰ В тази връзка вж. също: Илиев, Ат. Растителното царство в народната поезия, обичаите, обредите и поверията на българите. – В: *Сборник за народни умотворения, наука и книжнина*, 1892, № 7, с. 311–412.

в периодичния печат по същото време (началото на XX век), огласяващи откритията на естествените науки. Изброявайки някои показателни публикации (като речта на един германски естествоизпитател например, или като статията „Психика на растенията“), Г. Господинов търси „осмозата“ между дискурсите на епохата²¹. Този метод му позволява да постави в тяхната културна рамка не само много от поетичните фигури, но и някои изрази, които иначе биха останали непонятни, като тези:

...и ботанизирам с подкованата упоритост на немски учен.

И за да разсее човек тъгите си, какво друго може да върши тук, ако не да учи зоология по мъжете и ботаника по жените?

(П. К. Яворов, „От обсерваторията до гарата“)

В духа на времето е и „ботаническата критика“, за която говори доктор Кръстев и на която се спира Б. Пенчев, доколкото критиката анализира вкуса на литературата към вегетативни фигури (например изобилието на елементи от растителното царство в поезията на Славейков като „плод“, „семе“, „жътва“, „клонка“ в тяхното природно и библейско значение), но и доколкото самата тя си служи с вегетативни метафори, говорейки за „литературна растителност“, за „слабата надежда за богата жътва“ в неподходящи условия, защото „мощний дъб не расте в ровката почва на глупавий татул“, и т.н.²²

Езикът на растенията

За древните всяко дърво, всеки стрък трева притежавали душа, романтиците търсели в околния свят писмената на природата. И тук е ролята на поетите и изобщо на хората на изкуството, които като истински медиуми карат природата да заговори с езика на хората, допринасят да чуем „истинския“ ѝ глас.

²¹ Господинов, Г. Теменугите ни. Естествена история на българската литература: <https://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=28&WorkID=3337&Level=1>

²² Пенчев, Б. *Българският модернизъм...*, с. 106.

Посредством думите, а значи с помощта на символи, човекът антропоморфизира природата, дава ѝ човешки определения, обособява явленията ѝ в категории. В същото време самият той става част от космическия порядък, насища своя свят с богатствата на природата. С преките и преносните си значения, езикът, с който борави поетът, му позволява да говори за дървото или за цветето и да ги кара те да заговорят. Думите, речта стават средство за този обмен, който Едгар Морен нарича *антропокосмографичен* и който може да бъде обективен или субективен, всеобщ или индивидуален, открит или напълно интимен, който позволява на читателя да прекрачи границата между видимото и невидимото, да назове сетивното, интуитивното, да проникне в неуловимото²³. Както признава един канадски астрофизик, научният език е напълно приложим към анализа на фактите от действителността, но за да даде един общ поглед, за да огледа едно нещо от всичките му страни и да създаде усещане за цялост и цялостност, поетическият език е несравнимо по-ефикасен²⁴.

Така езикът на цветята, за който става дума тук, е смесица от поезия и антропология, естетика и биология и като всеки език има две функции: смислоизразяваща и комуникативна. Езикът на цветята е универсален като музиката и на никоя географска ширина човек не би сгрешил, ако дари цвете на някого, когото харесва. Цветята – независимо под каква форма биват поднасяни (като жив стрък, като пощенска картичка или като друг вид изображение, или пък символ от електронната ни поща) – много по-ефикасно от думите казват „държа на теб“, „харесвам те“ или „благодаря ти“. Но те изразяват също и тъгата ни, болката ни по изгубено същество. Те са неоценим посредник в диалога, който водим: и с живите, и с мъртвите; с природата, с другите, със самия себе си. В превод те могат да означават съзерцание, галантност, любов, спомен, философско вглъбение и толкова други неща.

²³ „Светът е в нашето съзнание, което е в света“: Morin, E. *Introduction à la pensée complexe*. Paris: Seuil, 2005, p. 60.

²⁴ Reeves, H. *Malicorne*. Paris: Seuil, 1990.

Цветето, разбира се, най-естествено говори на детето (сякаш, растейки, губим нещо от този магичен одухотворен свят). Цветята в детските стихове са бърбиви: „Аз кокиченце съм бяло“, „Аз съм синия синчец“ и т.н. „Пораснали“, цветята стават далеч по-мълчаливи, по-самовгълбени, по-енигматични. Те пазят нещо от митичните времена и от вярата, че цветето е божество, фея, или горска нимфа.

Този цветен език притежава способност да изразява емоциите и да говори вместо човека – както се случва на един ням герой на Йовков:

Каменарят се завърна, набрал голяма китка сини минзухари.
Той ги гледаше и се усмихваше, очите му се пълнеха с тиха,
сладка радост. Русана е вече на чешмата. Боже мой, колко той
я обича! Той ще ѝ даде тая китка, както правеше всякога, и тия
синички, нежни цветя ще ѝ кажат сладките, тихи думи, които
той не можеше да изговори. Те – тъжните цветя на есента – ще
ѝ открият голямата, тежка тъга, с която той се радва и живее...

(Й. Йовков, „Сините минзухари“)

Но тази флориография е основен герой най-вече в друг разказ на Йовков, „Последна радост“. В него цари витално и симпатично светско лекомислие; весела наивност, на която се поддават този път не само младите и неопитни момичета – всички са в плен на тази измамна красота, на тази летлива радост, която е твърде крехка и която е безсилна да победи злото. И макар че патосът на Йовковия разказ е в съпоставката на тая невинна повърхностна игра с друга човешка игра, само че този път жестока, брутална, безсмислено убийствена – войната, но дори и взета само в тази си част на фино и непретенциозно празнично удоволствие, тя поражда със своята виталност, креативност, демократичност (изкуство, достъпно на всеки) – изобщо със своето жизнеутвърждаващо начало.

Цветята поначало носят някакво усещане за лекомислие. Да вземем например дендито с цвете на бутониерата или градинарството – по същество едно безполезно занимание. Да си припомним също „Шегите на Амура“, развлекателна игра

от 30-те години на миналия век²⁵. Цветята плетат един своеобразен криптоезик, така привлекателен за влюбените и така забавен за околните.

Якация	— Значи между нас е всичко свършено.
Божуръ	— Повървайте ни, че ми е невъзможно да изразя любовта си с думи.
Върбинка	— Звучи сладки до мен стигат И въ душата ми повдигат Цял рой сладостни мечти.
Гергина	— Вашето присъствие ме опиянява.
Девиния	— Възможно ли е?
Желтурче	— Аз съм очарован(а).
Замбакъ	— На твоята кола не се качвамъ.
Иглика	— Дай ржка, подай и дветъ — дветъ нежни ржце И склони главица кждра, върху моето сърце.
Камелия	— Ще дойдеш ли?
Лилия	— И въ дявола вървамъ, но не и въ жената.
Макъ	— Любовта въ мечти златно щастие ми дари. Яви се ти — и всичко разби.
Мушкато	— Не вървамъ на думитъ.
Нарцисъ	— Азъ простирахъ неуморно разтреперяни ржце, Азъ се молихъ, азъ заклинахъ, азъ ридахъ! И въ великата си жажда, въ неразгадний си страхъ Примири се и притихна моето пламенно сърце.
Омайниче	— Нима мислишъ, че не схващамъ иронията?
Пламякъ	— Много на далеко отивате.

Страница от „Шегите на Амура“

Но далеч от това да бъдат само игра, цветята са важен символ на надеждата, атрибут на празника, алегория на живота. В художествения текст те може да бъдат важен елемент от декора или пейзажа, да създават някаква тоналност, да внушават

²⁵ Развлекателните карти на играта се използвали за обяснение в любов на по-срамежливите моми и сргени и били популярни по време на вечеринки. Всяка карта съдържа имена на цветя и тяхното значение. Игрещият подава карта на партньора си и казва например „Жълтурче“. На свой ред другият връща карта и също казва кодова дума. Така разговорът им остава неразбираем за околните.

дадено чувство – образи, които играят върху убедеността, че растенията и особено цветята имат определена власт върху човека и неговите чувства – например в меланхоличните есенни пейзажи на Д. Димов, или в празничните, тържествени платна на Ив. Вазов. В тях растителността, грижливо подбрана да създава определено настроение, подходяща нагласа, се насища не просто с декоративна функция, а и с функционална, допринасяща за постигането на важно внушение, на конкретно въздействие. Растенията са красноречиви свидетели на авторовата грижливост и усет и никога не са случайни; тяхната поява е съпроводена с някаква аксиологична подплата, с дадено оценъчно отношение.

Градините миришеха и росните трендафили показваха вече своите румени чушулки [...]. Природата преливаше от живот и младост. Небето и земята не съставяха, освен една жизнерадостна стихия – от зари, светлина, шарове, песни, аромат, любов и радост.

(Ив. Вазов, „Под игото“)

До зидовете [...] растяха градински чай и къпини, пожълтели от есента, и шипки с оранжеви плодове. [...] От многоцветната и умираща растителност, от имортелите и жълтурчетата край пътя се излъчваше някакво примирение, което тишината и мекото слънце насищаха със сладостна печал.

(Д. Димов, „Тютюн“)

Музи на паметта

Случва се и дадено растение да изпълнява ролята на мадлена... Стана дума за интимната и сетивна връзка, която човек има с растителния свят, за неговата асоциативна сила и за способността му за събужда въображението. Растенията, тревите и дърветата внушават със самата си форма и със своя произход различни места и култури. Всеки растителен вид има своя символна история, свое родно място, своя легенда и своя фантазия,

а понякога и специално място в собствената ни биография, за което говори и следният спомен на Багряна. Години след забравимите дни на ефирно щастие в младостта, „преживявани ден по ден, миг по миг“ през целия ѝ живот, веднъж, по време на разходка на Златни пясъци, „Багряна с необичайна за нея несдържаност възкликва“:

– Ажонк! Същите цветове!

Застанала пред един храст, целия пламнал от яркочълти дребни цветове... Самотна, встрани от другите, тя се отдавача „в един друг бряг, в един друг полувек, край океана“. Наоколо горяха тихите свещи на подобен храст и в цикъла „Бретан“ техният пламък няма да угасне:

*Няма вече да дойда под сянката на мелницата крилата,
край която нацъфтелият ајонс свети като чисто злато*²⁶.

Ето как растенията са способни неочаквано да изскочат от чашата с чай, да ни накарат отново да видим „зелените поля на моя роден край“, да ни върнат спомена и носталгията по детството. Този спомен трепти и в „белоцветните вишни“ на Д. Дебелянов, и в „Родната стряха“ на Ран Босилек, с „две липи отпред“ – хербарии на паметта, реликти на минало щастие, за което свидетелства и един автобиографичен текст на Д. Талев:

През месец май на юг, в Македония, цъфтят вече всички цветя, тежат от всякакви цветя лехите по градините... По високо надигналите се жита из полето гъсто се синят метличини, по бреговете, на припек, пламти нашироко див мак, полюляват се белите венчета на лайки, тлее като синкавочервена жерава мащерка или това е нейният свеж, бодър мирис, който иде с всеки полъх на ветреца.

(Д. Талев, „Спомени от детството“)

Тук може да се добави и шипковият храст на Радичков от „Нежната спирала“, както и неговата „Луда трева“. Растителното в разказите на Радичков служи като пасаж между живота и

²⁶ Димитрова, Б., Й. Василев. *Дни черни и бели*. София: АИ Проф. М. Дринов, 1993, с. 125.

смъртта и като образ на времето (това, което си въобразяваме, че имаме, и другото, което изобщо не ни принадлежи).

Паметта на текста и паметта на растенията са поначало свързани посредством книгата. Познаваме ръкописни книги от папирус, бамбук, палмови листа и др., към които ни връща и „Растителната памет“ на У. Еко, колекция от есета, посветени на паметта и литературата²⁷.

Настоящият текст също е обсебен от неувяхващите растителни спомени на българската литература. От градинката на Гергана до флоралния роман на Бл. Димитрова „Лице“ – може да се направи истински азбучник на растенията, които говорят на литературната памет на българина²⁸. В него своето място ще намерят и червеният карамфил от „Шибил“, и белите рози на Йовков, и люлякът на Вазов, и детелината на щастието на Вежинов, и мъдростта на лозите („Под манастирската лоза“ на Елин Пелин или „Лози в Монмартър“ на В. Ханчев), но също и коварните и отровни растения: тютюнът (Д. Димов), татулът (Г. Караславов), или пък тръните, подмятани от безнадеждната вихрушка, навяващи скръб в сърцето на всеки българин (Ботев).

Сред всички тези образи особено място заемат теменугите. И може би няма да е пресилено да кажем, че това, което за западната литература представлява розата (от „Роман за розата“ през розите на Ронсар до загадките около името ѝ), за българската литература, и особено за българската литературна критика²⁹ – в едно представление поетично, полиморфно,

²⁷ Eco, U. *La memoria vegetale e altri scritti di bibliofilia*. Milano: La nave di Teseo, 2018.

²⁸ В този азбучник, който очаква своето публикуване, продължавам да добавям нови и нови произведения, включително и български песни от различни епохи и жанрове: народни (като „Лале ли си, зюмбюл ли си“, или „Карамфилке“), стари градски песни (като „Гърди си с рози накичи“, или „Трендафилът мирише, бодилото бодє“), фолк („Бяла роза“ на Славка Калчева), попмузика („Детелини“, или „Хризантеми“ на Лили Иванова), блус („Храста казал на дървото“ на Васко Кръпката) и пр.

²⁹ Малцина са българските литературни изследователи от цяло едно поколение, останали извън темата, вж. част от интерпретациите в: *Те-*

мултисемантично, – се играе от теменугите. Дори ако оставим настрана въпроса за пола на теменужките и субверсивните им внушения, обичаен обект на семиологични наблюдения, само прилагателното *теменужен* в ролята си на епитет вече говори с впечатляващата си фреквентност:

*Мълчахме – та нима е говор нужен
на свѣтящи от щастие лица –
на слънчов луч, на мирис теменужен,
на влюбени сърца?*

(Ив. Вазов, „В гората“)

*Из прозореца си южен
всякой ден като поглеждам,
мощна Витоша съглеждам
в плащ зелен ил теменужен.*

(Ив. Вазов, „Из прозореца“)

*След зноен ден,
на теменужна вечер хладната роса.*

(П. К. Яворов, „Блян“)

*Колата минават през буйни ливади,
краси ти челото венец от помниче,
конете – огърле от папратов лист,
и спиците – цвят теменужен.*

(Ем. Попдимитров, „Кристен“)

*През тихи теменужени градини,
на лилиите в белите одежди.*

(М. Белчева, „Сонет“)

*Тази вечер Витоша е тъй загадъчна и нежна –
като теменужен остров в лунносребърни води.*

(Хр. Смирненски, „Цветарка“)

менуги. Другият роман на Яворов. [Сб.] Съст. М. Николчина. София: Лит. вестник, 1998.

*Че всяка вечер теменужена
ти виждаш бедните деца.*

(Хр. Смирненски, „Братчетата на Гаврош“)

При Вазов теменужният образ е мултисензорен – и мирис, и багра, но обикновено това е цвят, цветът на нощта. Може да се запитаме дали пък нещо от този теменужен цвят в българската песенна традиция не оживява в познатия рефрен на Ирина Флорин:

*Аз съм само цвят лилав –
теменуга съм.*

Имена на цветя. Името³⁰ Флорални идентификации

Всичко, което са запазили от миналото си щастие, са имената, които са получили, когато са били обичани. И тези имена показват какво са били те за човека: цялата му благодарност, вниманието и нежността му, всичко, което им е дължал, всичко, което са му дали, се съдържа в тях. Затова носят имена на кралица, пастирка, девица, принцеса, силфида или фея, които преминават като ласка, като мълния, като целувка, като любовен шепот върху устните. Вярвам, че в нашия език няма нищо по-хубаво, по-деликатно назовавано или с повече обич от тези познати на всички цветя. [...] Кажете маргаритка, теменужка, синчец или камбулка: името – това е самото цвете.

М. Метерлинк, „Полски цветя“

Според митологията имената на цветя са имена на хора. Значи в цветето се пази нещо от душата на живото същество. То е име спомен, име палимпсест; не просто дума, то е разказ. Самото му изричане разбужда някаква история, позната на всички.

³⁰ С почит към Марсел Пруст.

ки, заложена в културната памет. Като името Дафне например, като Нарцис, или Хиацинт (зюмбюл).

Ето защо никак не е трудно това явление да послужи за основа на редица значещи имена в литературата. Те не са случайни, те добавят нюанси към образа, задвижват интуитивни, сетивни асоциации, но и културни значения, които уплътняват, обогатяват, усложняват внушенията. Такъв е случаят например с героините от два известни разказа в българската литература: „Иглика“ на Елин Пелин и „Божура“ на Йордан Йовков. Дори и без детайлите от сюжета, имената вече рисуват определени очаквания и извикват конкретни представи за двете героини. Съвсем очевидно е чувството за детска невинност, наивност и чистота, което лъха от името на цветето иглика, от една страна, и цветето, което извиква усещане за отдаденост, страст и решимост – названието на божура, от друга. Още повече, че и в двата разказа не става дума само за момичета, които носят имена на цветя, но и за самите цветя: Иглика „действително“ бере „жълта игличина“ и плете венци, а и в разказа на Йовков става дума за самото цвете в детските наричания:

– Божуро! Божуро! Дай ни божур, Божуро!

Имената на цветята носят смътния спомен за приказки от стари времена или за емоции, вълнували хората от поколения, които са изчезнали, без да оставят друга следа, казва още Метерлинк и допълва: „Самото им изброяване е стихотворение“. В това ни убеждава незабравимата поема на П. Р. Славейков и най-красивата българска поетична градина – градинката на Гергана. И ако (както го правим от самото начало) продължим да следваме метода на социопоетичния анализ³¹, отчитащ ролята на социалните представи като формиращ и информиращ фактор по отношение на литературните произведения, както и на целия културен пред-текст, нека си спомним също, че имената

³¹ Вж. статията на А. Монтандон: Montandon, Alain. «Sociopoétique», *Sociopoétiques* [En ligne], 1 | 2016, mis en ligne le 05 novembre 2016, consulté le 15 juin 2023. URL: <http://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=640>

на цветя са така популярни в България, че на Цветница празникът влиза във всеки дом. И точно в този контекст полемично се връзва едно наблюдение на Вазов от неговите пътеписи:

Чудни цветя пъстрееха от двете страни на пътя ни. Сини, червени, алени, жълти стръччета показваха своите прекрасни главички из тревите: и те викаха, и те молеха да ги откъснем. Китката, която направих от тях, бе прелест. [...] За всяко цвете аз разпитвах как се казва, готов да му запиша името в портфела си, за да услада с неговото благоухание някой стих! Напразно! На всеки подобен въпрос бай Михал отговаряше еднакво:

– Това е едно цвете – планинско цвете.

А Рачо Чобанът прибавяше дълбокоумно:

– Това е цвете... Санким трева... Тъдява ги има много такива.

Изведнъж погледът ми плени едно цвете, което стръчеше на стръмнината на брега. То беше румено светло, толкова румено, щото ти се чинеше, че е къс от дъгата, една ангелска целувка, оронена от небето. Аз се спрях очарован от това чудно хубаво създание, така усмихнато, така красиво, така скромно.

– Поне това не знаете ли как се вика, за бога! – извиках аз.

– Това е „Зла свекърва“ – отговори бай Михал.

Аз побледнях от негодувание.

– „Зла свекърва“! Такова ли име са дали на най-чудното цвете! Боже мой, какъв прозаически народ!

По-нататък авторът продължава да размишлява защо народът ни се оказва така нечувствителен към природните хубости и или оставя неназовани най-прекрасните цветя, или им дава „най-безобразни“ имена, като „пукал“, „магарешки уши“, „козя брада“ или „мечешко зеле“. И заключава: „Идете после това и туряйте в стих тези „деликатни“ названия!“³² Именно това несъответствие (или парадоксалност) се заема да промени поетът, превръщайки в своите творби всеки природен елемент в художествена материя.

³² Вазов, И. Един кът от Стара планина. – В: Вазов, Ив. *Съчинения в четири тома*. Т. 4. София: БП, 1967, с. 256–258.

По този път Вазов не е сам, нещо повече. Така, ако се запитаме кои са най-желаните псевдоними на българските поети и писатели (особено от началото на XX век), забелязваме една недвусмислена тенденция: достатъчно е да изброим имената на Лилиев, Разцветников, Яворов, Ясенов, Ран Босилек, Ракитин, та дори и на Пелинко, и макар че при него, както и при Христо Ясенов, флоралният мотив да не е бил водещ при избора им, растителният ефект все пак е налице³³. Да си спомним също за явлението Трендафил Акациев и историята на групата студенти около стенвестника „Трън“, които през 50-те години на XX век творят колективния образ на първия дисидент, както го определя Радой Ралин. Така в паметната 1954 година „във флората на българската поезия разцъфтява още едно грациозно име“, събирателен образ на гениално литературно измамничество, в чиято сянка истинските автори казват истини, които не биха могли да изрекат лично:

Бялата акация е най-широко култивираното екзотично дърво у нас. расте бързо, извисява се до 25 метра и се размножава с издънки... Дете на ботаниката, Трендафил Акациев също пуска филизи. Разлиства се като псевдоним без литературна собственост, всеки е свободен да твори под сянката на короната му³⁴.

Интересно е да видим тази вегетативна самоидентификация под формата на металепси (тези винаги впечатляващи мостове между биографичния дискурс и поетичния). Да вземем „Завещанието“ на Яворов, смесващо литературния топос и житейския, предпоставка за което е заложена в самия му псевдоним като пресечна точка между двата дискурса – действителния и въображения:

³³ За растителните псевдоними вж. също: Захова, К., Н. Стоянова. Стратегии на преименуването и мистифицирането в българската литература. – В: *Мултикултурализъм и многоезичие. Сборник с доклади от Тринадесетите международни славистични четения*. София, 21–23 април 2016 г. Том II. Антропология. Литературознание. Съст. Д. Григоров и др. Велико Търново: Фабер, 2017.

³⁴ <https://www.24chasa.bg/bulgaria/article/6541543>

Когато дойде щастливият ден да отида там, дето е тя, ден, който аз ще чакам с мъчително нетърпение, моля приятелите си да наредят да бъде погребан при нея. Над мен да се посади една *дафина*, а над нея един *явор*. [...] Един *бръшлян* да съединява двете дървеса, които ще бъдат на гроба ни, един розов храст да бъде също посаден там...³⁵

Символиката на цветята е изградена от поетични парадокси. Те са и сетивни, и духовни, и свещени, и греховни, както ни напомня във „Веселият монах“ Елин Пелин:

– Еникий, любовта ти към цветята е светско увлечение и затова е грешна. Цветята напомнят за любовта между мъж и жена. [...]

Еникий погледна игумена с хубавите си очи и каза:

– Цветята са най-хубавите творения на бога. Той ги посея на земята за пример на красотата и чистотата.

Поетите от всички времена са възпявали цветята с постоянство, пламенност и деликатност. Спътници на фантазии и луда любов, те са също и образи на душевни бездни, жестоки или мечтателни. Ето защо избрах тази тема, както и да покажа, че далеч от това да бъдат незначителни, растенията и предимно цветята – в литературата, в изкуството – са символи на човешката участ и фрагменти от красотата на света.

Bibliography

Brancher, D. *Quand l'esprit vient aux plantes. Botanique sensible et subversion libertine (XVI^e–XVII^e siècles)*. Genève: Droz, 2015.

Coccia, E. *La vie des plantes, Une métaphysique du mélange*. Paris: Rivages, 2021.

Dakova, B. Ornament i viziya v rannata poeziya na E. Popdimitrov. – In: *Emanuil Popdimitrov – kriticheski prochiti*. N. Stoichkova (ed.) [Дакова, Б. Орнамент и визия в ранната поезия на Е. Попдимитров. – В: Е. Попдимитров – критически прочити. Съст. Н. Стоичкова]. Sofia: UI Sv. Kl. Ohridtski, 2007, pp. 140–149.

³⁵ Яворов, П. К. *Събрани съчинения в пет тома*. Т. 5. София, БП, 1979, с. 471–472.

Eftimov, Y. Popdimitrovite varbi, Yavorovite temenugi, Trayanovite kiparisi i v krayna smetka vse pak hrizantemite. – In: *Emanuil Popdimitrov – kriticheski prochiti*. N. Stoichkova (ed.) [Ефтимов, Й. Попдимитровите върби, Яворовите теменуги, Траяновите кипариси и в крайна сметка все пак хризантемите. – В: *Емануил Попдимитров – критически прочити*. Съст. Н. Стоичкова]. Sofia: UI Sv. Kl. Ohridski, 2007, pp. 231–258.

Gospodinov, G. Temenugite ni. Estestvena istoriya na bulgarskata literatura [Господинов, Г. Теменугите ни, Естествена история на българската литература]: <https://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=28&WorkID=3337&Level=1>

Iliev, A. Rastitelnoto tsarstvo v narodnata peziya, obichaite, obredite i poveriyata nabulgarite. – In: *Sbornik za narodni umotvoreniya, nauka i knizhnina* [Илиев, Ат. Растителното царство в народната поезия, обичаите, обредите и поверията на българите, *Сборник за народни умотворения, наука и книжнина*], 1892, № 7, pp. 311–412.

Jaynes, J. *La Naissance de la Conscience dans l'effondrement de l'esprit*, Paris, PUF, 1994 [The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind, Boston, Houghton Mifflin, 1976].

Miltenova, A., I. Kuzidova, Florilegii [Милтенова, А., И. Кузидова. Флорилегий]: <http://scripta-bulgarica.eu/bg/terms/florilegiy>

Morin, E. *Introduction à la pensée complexe*. Paris: Seuil, 2005.

Niklas, K. J. *Plant Evolution. An Introduction to the History of Life*, University of Chicago Press, 2006.

Nikolchina, M. (ed.) *Temenugi, Drugiyat roman na Yavorov* [Николчина, М. (съст.) *Теменуги. Другият роман на Яворов*]. Sofia: Lit. vestnik, 1998.

Penchev, B. *Bulgarskiyat modernizam: Modeliraneto na Aza* [Пенчев, Б. *Българският модернизъм: Моделирането на Аза*]. Sofia: UI Sv. Kl. Ohridski, 2003.

Reeves, H. *Malicorne*, Paris: Seuil, 1990.

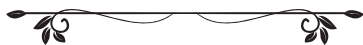
Shulikov, P. Vegetativniyat animizam na Yavorov. Tristan I Izolda [П. Шуликов, Вегетативният анимизъм у Яворов. Тристан и Изолда]. – *LiterNet*, 2009, 12: https://litenet.bg/publish17/p_shulikov/vegetativniiat.htm

Tsocheva, N. Za dushata krin (N. Liliev) i zhenata krin (E. Dvoryanova) [Цочева, Н., За душата крин (Н. Лилив) и жената крин (Е. Дворянова)] – *Luboslovie* (Shumen), UI Ep. K. Preslavski, 18, 2018.

Wotling, P. La métaphorique végétale: les types humains, 2012: <https://www.cairn.info/nietzsche-et-le-probleme-de-la-civilisation--9782130608752-page-275.htm>

Zahova, K., N. Stoyanova. Strategii na preimenuvaneto i mistifitsiraneto v bulgarskata literatura. – In: *Multukulturalizam i mnogoezichie. Sbornik ot Trinadesette mezhdunarodni slavistichni cheteniya*, Sofia 21–23 april 2016, T. II. Anthropologia. Literaturoznanie. D. Grigorov i dr. (eds.) [Захова, К., и Н. Стоянова, Стратегии на преименуването и мистифицирането в българската литература. – В: *Мултикултурализъм и многоезичие. Сборник с доклади от Тринадесетите международни славистични четения*, София, 21–23 април 2016 г. Том II. Антропология. Литературознание. Съст. Д. Григоров и др.]. Veliko Tarnovo: Faber, 2017.

ЖАНРОЛОГИЧНИ НАБЛЮДЕНИЯ
ИСТОРИЯ И БЪДЕЩЕ



Образи и функции на природата в първите повести на Васил Попович, Васил Друмев, Любен Каравелов, Райко Жинзифов и Илия Блъсков

Николай Желев

Институт за литература – Българска академия на науките

Резюме: Изследването анализира формите, в които природата присъства в първите публикувани повести на българската литература. Важна особеност е, че в момента на тяхното излизане все още не съществува оформен литературен канон и писателите имат възможност да черпят вдъхновение както от чужди произведения, така и от паметниците на старата българска литература и от фолклора. Съчетаването на различните традиции дава възможност природата да присъства в новите текстове в различни форми и по различни начини

Ключови думи: повест, жертви, скривалище, пътуване, документалност, фолклорен пласт

Images and functions of nature in the first novels of Vasil Popovich, Vasil Drumev, Lyuben Karavelov, Rayko Zhinzifov and Ilya Blaskov

Nikolay Zhelev

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Abstract: The research tries to analyze the forms in which the nature is present in the first published novels of the Bulgarian literature. An important specific is that at the moment of their publication there is no literary canon and the writers could use as a source of inspiration not only foreign literary works but also texts from the Old Bulgarian literature and from the native folklore. The combination of the different writing traditions gives an opportunity to the nature to be present in the new texts in different ways and forms.

Keywords: Novel, Casualties, Hideout, Travelling, Documentary, Folklore Layer

В края на 50-те и в началото на 60-те години на XIX век четирима български възрожденци – Васил Попович, Васил Друмев, Любен Каравелов, Райко Жинзифов – независимо един от друг публикуват своите първи повести, давайки началото на българската белетристика. Две от повестите не са писани на български език, не са и публикувани в българския печат и не са предвиждани от авторите за българския читател – „Откъс от разказите на моята майка. Разходка до лозето. Българска повест“ (1859)¹ и „Войвода“² (с уточнението, че по-късно Каравелов ще я издаде на български). Повестта на Райко Жинзифов „Прошетба“ (1860)³ излиза на български език, но в Руската империя. Единствено повестта на Васил Друмев „Не-

¹ Попович, В. Отрывок из рассказов моей матери: поездка в виноградник (Болгарская повест). – *Русская беседа*, 1859, № 18.

² Каравелов, Л. Атаман болгарских разбойников. – *Наше время*, 1860, № 50.

³ Жинзифов, Р. Прошетба. – *Братски труд*, 1860, № 3.

щастна фамилия“ (1860)⁴ и по-късната първа повест на Илия Блъсков „Изгубена Станка“ (1865)⁵ са разпространявани сред българските читатели.

Въпреки че авторите работят независимо един от друг, у тях се срещат общи мотиви – всички се застъпват за автентичността на сюжетите, уверявайки, че са създадени по истински истории, всички разработват темата за несправедливостите и страданията, които преживяват българите. Природата като част от всекидневието на българина от епохата намира своето място в произведенията. Наблюдения върху нея имат както ранните изследователи на възрожденската литература: Боян Пенев, Борис Йоцов, Цветан Минков, така и по-късни като Петър Динеков, Дочо Леков, Елена Налбантова, Николай Аретов и др. Настоящият текст е опит да се проучи по какъв начин природата присъства на страниците на произведенията: какви образи на природата се описват, по какъв начин природата участва в развитието на сюжета, с какви функции в произведението е натоварена тя.

Първата по ред на издаване българска повест – „Откъс от разказите на моята майка. Разходка до лозето“, е сравнително слабо изследвана. Това се дължи на факта, че нейният автор Васил Попович я издава в Русия в славянофилското списание „Русская беседа“ и никога не я публикува на български език в българско издание. Интересът към творчеството му също е слаб, което се дължи може би и на сравнително периферното място на автора в канона на българската литература. В цялост творчеството му е проучено и представено от Николай Аретов⁶.

Произведението представлява спомен на майката на Попович като малка (как е пътувала с баща си до лозето, страшната гледка, която вижда), съчетан с разказ на пъдаря на лозето дядо

⁴ Друмев, В. Нещастна фамилия. – *Бълг. книжици*, 1860, ч. II, № 1.

⁵ Блъсков, И. *Изгубена Станка*. Болград: В училищната книгопечатница, 1865.

⁶ Попович, В. *Съчинения*. София: Кралица Маб, 2000. И в: Аретов, Н. *Васил Попович: живот и творчество*. София: Кралица Маб, 2000.

Михо, и реалният разказ за това какво се е случило с побитите българи, който научава след години от нейната майка (бабата на Попович).

Природните описания са изобилни. Майката представя чакането на баща си в градината. Природата е описана динамично – „цветята весело подигат главички“⁷, „дърветата издигат високо върхове и сякаш дремеха“⁸ и др. Тя е представена единствено в чисто материален аспект – така, като е усецана и виждана от главната героиня на разказа. Майката се намира в пълна хармония с природата, нейната къща очевидно се намира сред природата. С пълна сила важи заключението на Светла Борова, че „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“⁹. Освен това българското общество от XIX век е силно вярващо, познава немалко библейски текстове, в които православното християнство формира и начина, по който отделният индивид по това време гледа на природата – а именно: „И благослови ги Бог, като им рече: плодете се и множете се, пълнете земята и обладайте я и господарувайте над морските риби (и над зверовете), над небесните птици (и над всякакъв добитък, над цялата земя) и над всякакви животни, които пълзят по земята“¹⁰. По-категорично това твърдение може да бъде свързано с творчеството на Васил Друмев, който става митрополит под името Климент, също и в творчеството на Илия Блъсков.

Вероятно неволно турците в разказа за разходката са дистанцирани спрямо природата. Най-много турци се намират на пазара, който е в град Ямбол. Срещат само един турчин, от ко-

⁷ *Ibid.*, с. 10.

⁸ *Ibid.*

⁹ Борова, Св. Природното описание в структурата на Каравеловите разкази и повести. – В: *Любен Каравелов. Сборник по случай 150 г. от рождението му*. София: Изд. на БАН, 1990, с. 128.

¹⁰ Битие 1:22.

гото разказвачката инстинктивно се уплашва. За страшната гледка, която ги очаква, им споменава Драгомир, техен роднина, но това е съобщено на език, неразбираем от момичето, макар и да знае, че е турски, за да не разбере какво ги чака. За нея турското е чуждо, то е сила, която смущава нейния покой. Противопоставянето, макар и непряко, между турците и природата (в сравнение с отношението на майката), отвежда до аналогия с идеите на френския философ Жан-Жак Русо, който намира уредбата на обществения строй на хората за несъвместим и противопоставящ се на природата. Ако трябва да се търси друга прилика с идеите на Русо, подходящ сюжет е кражбата на лозето, която Михо доверява на бащата на разказвачката, както и разказът на другата героиня, предаден от майката, където еничарят Юсеин иска да вземе пушка, без да плати, като в същото време настройва и турците в града срещу братята. Тази прилика в по-голяма степен е свързана с идеята на Русо за социалните неравенства в човешкото общество, които са несъвместими със законите на природата.

Разказът на дядо Михо представя природата в съвсем различна светлина – действието се развива по тъмно, реката се оказва коварна и завлича пътуващите. Налага се усещането, че враждебната природа е в основата на страданията на българите. Животните се приемат за неразделна част от природата, а в разказа тримата пътуващи са погълнати от огромна риба, подсилвайки негативния ѝ облик. Според тълкуването на митичното от Мирча Елиаде „проникването в утробата на чудовището е равносилно на регрес към първичното неотлично, неопределимо, към космическата нощ, а излизането от нея е равнозначно на космогония: това е преходът от Хаоса към Сътворението“¹¹. Именно такова поглъщане е форма на смърт, чрез която с изплюването погълнатият герой се ражда отново с новопридобито познание. М. Елиаде заключава, че с със своите митове разказвачите се опитват да осмислят смъртта не като край, а като преходно състояние. В разказа на дядо Михо може да се каже,

¹¹ Елиаде, М. *Митове, сънища и тайнства*. София: Прозорец, 1998, с. 250.

че се забелязва именно това. Той се опитва да обясни състоянието на тримата побити българи, без да назовава пряко, че са убити, но дори изтъква, че са живи и просто се сушат на слънце, като не се споменава за каквито и да е турци.

Авторът градира представянето на историята за побитите българи, като постепенно открива какво се случва с тях. Не е случайно и че именно разказът на пъдаря Михо е сякаш в средата на представянето. Този момент – за ситуацията на средата – е тълкувана интересно във фолклористиката на XX век. Ако смъртта е преходно състояние, то тогава с пълна сила важи наблюдението на Владимир Проп, че „преминаването в отвъдното царство е нещо като ос на приказката и едновременно с това нейна среда“¹². След години момичето ще разпита майка си, която ще му разкаже цялата истина. В последния разказ във финала на повестта природата почти отсъства. Липсват картини, тя е повече декор и средство в развитието на действието. Но се открива противопоставеност в поведението на турчина. През деня Юсеин влиза в пререкание с братята заради пушката, която не иска да плати, впоследствие заплашва да си отмъсти, а самото отмъщение той извършва през нощта в гората при река Тунджа. Неприветливата страшна природа е само загатната като мотив, тъй като тъмнината на нощта скрива братята, докато са в реката, но с изгряването на луната, биват открити от преследвачите си. Васил Попович се стреми да направи свидетелски разказ и вероятно поради това фолклорни поверия като луната, носеща лоши поличби, е по-скоро загатната.

През 1860 г. в сп. „Български книжици“ е публикувана хронологически втората българска повест – „Нещастна фамилия“ от В. Друмев. Нейното излизане предизвиква читателския интерес много повече със сюжета и с въпроса доколко са автентични отделните случки в творбата. Природата остава на по-заден план, макар и да е застъпена в произведението.

Описанията на природата в повестта на Друмев са опре-

¹² Проп, В. *Исторически корени на вълшебната приказка*. София: Прозорец, 1995, с. 197.

деляни като слаби и схематични. Така смята Боян Пенев, според когото „в художествено отношение тия описания са твърде слаби – не изразяват настроението на даден пейзаж, не ни сливат с живота на природата“¹³ или „повечето от описанията на природата са дадени самостоятелно, изолирано – без да се поставят във връзка с действието или характеристиката на лицата. Построени са при това по един и същи начин“¹⁴. Подобно и по-крайно е мнението на Цветан Минков: „портретите на лицата, предметната обстановка, природните картини са дадени бегло, накъсо, без подробности“¹⁵ или „картините се отличават с шаблонна метафоричност и олицетворение. Животът и състоянието на природата не се свързват с характера на събитията, а механически ги предхождат“¹⁶. Техните заключения са споделени и от Николай Димитров: „... в „Нещастна фамилия“ действително Друмевият пейзаж носи белезите на аморфност, еднотипност, „служебност“. Природното описание стои почти без изключение, винаги в началото на всяка глава и изпълнява въвеждащо-служебна функция. Композиционната структура на самия пейзаж е еднотипна във всички случаи – тя е изградена върху основата на мозаичното натрупване на отделни природни детайли“¹⁷. Различно мнение изразява Петър Динеков, според когото „природата заема в повестта значително място. Тя не е само естествена част от обстановката, но играе и допълнителна роля – по пътя на контраста или сходството да подчертава епизоди, душевни състояния и настроения“¹⁸, но се присъединява към твърденията, че „природните описания не се отличават с

¹³ Пенев, Б. *Първа българска повест. Нещастна фамилия на Васил Друмев*. София: Печ. П. Глушков, 1929, с. 114.

¹⁴ Пенев, Б. *История на новата българска литература*. Т. IV. София: Бълг. писател, 1978, с. 178.

¹⁵ Минков, Цв. *Нещастна фамилия и Иванко. Литературен очерк*. София: Факел, 1940, с. 59.

¹⁶ *Ibid.*, с. 60.

¹⁷ Димитров, Н. Природата в белетристиката на Друмев. – В: *Васил Друмев. Юб. сб.* Шумен: УИ Еп. К. Преславски, 1992, с. 44.

¹⁸ Динеков, П. *Възрожденски писатели*. София: НИ, 1962, с. 227.

конкретност, почти им липсва национален и местен колорит, въпреки названията на географските местности¹⁹. От друга страна, Дочо Леков изтъква, че „независимо от жанра и тематиката на творбата у Друмев винаги се чувства художникът, за когото са от значение и несъществените на пръв поглед психологически детайл, и някоя подробност от природния декор“²⁰.

В предговора на повестта В. Друмев защитава тезата, че „истинните“ произведения имат по-висока литературна стойност от „измислените“. Търсенето на автентичност мотивира, според Б. Пенев, защо „вместо да описва и разказва, Друмев обича да показва, да инсценира събитията, да оставя лицата само да се характеризират чрез своите речи и постъпки“²¹. Определено може да се каже, че и в описанието на природата Друмев постъпва по същия начин – „показва“, а не „описва и разказва“. За разлика от В. Попович, в чиято творба природата е представена предимно като образ, в повестта на Друмев вече се появяват моменти на подчертаване на функциите на самата природата. Природни описания има в началото на всяка глава. Тези картини са динамични, в природата постоянно нещо се случва, извършва се действие, като, за съжаление, тези описания са схематични и не се обвързват с действието, което ще се развива в съответната глава. Природата обаче не се ограничава само до описания, тя е и в някаква степен инструмент на действието – героите говорят за нея. Такъв пример е самодивското жилище. То придобива функцията на опазващо персонажите място.

Авторът предпочита реалистичното описване на събитията, в което отхвърля магическия субективен, но и суверен свят. В произведението природата е силно обвързана със суеверието за самодивско жилище и опасностите, които дебнат всекиго, който припари. В „Първа българска повест. Нещастна

¹⁹ *Ibid.*, с. 227.

²⁰ Леков, Д. Друмев писателят. – В: Друмев, В. *Съчинения*. Т. 1. София: Българ. писател, 1967, с. 14.

²¹ Пенев, Б. *Първа българска повест. Нещастна фамилия на Васил Друмев*. 1929, с. 108.

фамилия на Васил Друмев“ (1929) самото самодивско жилище е категоризирано от Боян Пенев като обект или обстановка и не е свързано въобще с природата като цяло. Но самият текст на Друмев дава основание да се предположи, че самодивското жилище може да бъде разгледано в друга функция – като природен елемент в повестта, защото, макар и да е форма на усвоено културно пространство, то продължава да носи признаци на природа – намира се в гората, далеч от всякакви човешки поселища, единственото място, където Джамал бей не може да навреди на героите. Такова противопоставяне на природата на човешката цивилизация може да бъде видяно и в произведението на В. Попович.

Самото природно място първо е описано спокойно, не събужда тревога, едва тогава след като героите разбират, че е самодивско жилище, уплахата ги завладява. Поверието прави природата чужда, неразбираема, а оттам и опасна, нарушава спокойното съществуване на българина в нея. За откриването на самодивското жилище, където Петър и Влади се крият, е нужно да бъдат посветени в неверността на суеверието от брата на Петър, Иван, а той е разбрал за скривалището от пустинник. Безименният отшелник би представлявал български вариант на Робинзон Крузо, герой, постигнал единство с природата, но за съжаление е сведен единствено до най-елементарно средство за развитие на сюжета. За разлика от Петър и Иван, Влади не харесва да живее на това място – липсата на хора и самотата му дотягат, затова нарича мястото „пустиня“. Природата му остава чужда, макар и да предлага сигурност и е в пълен контраст с чичо си Иван, който възкликва: „моят град е широкият Балкан, а моята къща са дебелите клонести дъбове“²².

За природата и представянето ѝ като символ на свобода Д. Леков открива връзка между „Нещастна фамилия“ и „Горски пътник“ (1857) на Г. С. Раковски: „по-доловима е зависимостта между Раковски и Друмев в описанието на пейзажа, в проследяването на връзките между герой и природа. Природните

²² Друмев, В. *Нещастна фамилия*. Русе: Печ. на Дунавска област, 1873, с. 25.

картини в част първа на „Горски пътник“ и в глава четвърта на „Нещастна фамилия“ са сходни не само по начин на претворяване и възприемане, но и по емоционална екзалтация на двамата автори. И в двете произведения пейзажът е елемент в художествената структура на произведението, в изграждането и уплътняването на образа. Влади и Войводата обичат природата, прекланят се пред нейната красота и величие. Но опиянението ѝ им напомня за робството – и те по различен начин изразяват обхваналото ги вълнение: Влади заплаква „не за себе си, а за толкова нещастни“, Войводата заживява с ритъма и устрема на борбата“²³. В по-ранно изследване Георги Константинов изтъква, че „Нещастна фамилия“ е в голяма степен повест и за Балкана. И тук, както в хайдушките песни, читателят се приобщава към мисълта, че Балканът е български закрильник“²⁴. Друмев разработва повърхностно мотива, който е неразривно свързан с епохата на Българското възраждане – природата (в други произведения – Балканът) като символ на свободата, като мястото, където българските хайдути живеят.

Повестта на Любен Каравелов „Войвода“ се съсредоточава върху разказа на войводата Стоян за нещастията, сполетели братята му. Според точното наблюдение на Ив. Радев: „Диалогично въвеждайки ни в разказа, той фиксира още с началната фраза повлияно емоционално напрежение: „Не вярвайте момчета, не вярвайте братя!“²⁵. Подобно на „Разходка до лозето“ авторът използва похвата „разказ в разказа“, характерен за възрожденската белетристика. И двете повести използват тази повествователна структура, за да се предаде легитимност (реалистичност на разказа). При Каравелов това е по-силно изразено – той се стреми да извади съдържанието на разказа от рамките на обикновено литературно произведение,

²³ Леков, Д. *Васил Друмев. Живот и дело*. София: НИ, 1976, с. 40.

²⁴ Константинов, Г. *Васил Друмев. Живот и творчество*. София: Казанлъшка долина, 1937, с. 23.

²⁵ Радев, Ив. Ранните повести на Любен Каравелов (бележки за тяхната композиция). – В: *Любен Каравелов. Сб. по случай 150 г. от рождението му*. София: Изд. на БАН, 1990, с. 54.

да му придаде повече документално звучене.

Повестта започва директно с обръщение – „Не вярвайте момчета, не вярвайте мои братя“²⁶. В произведението има само едно природно описание – в началото на глава шеста (последната глава от повестта). Авторът не прави опит да опише природата, а се опитва да внуши нейната красота по метода на убеждението – „тежко е да си представи човек каква красота и каква животворяща сила има заранта на Стара планина, а особено през пролетта“²⁷; „който не е бил на Висошката планина, която лежи между Пирот и село Ръжана, той не може да има понятие доколко е хубавица наша България и доколко е величествен земният рай“²⁸. Впоследствие авторът описва околностите на Пирот, река Нишава точно като райска градина – какви цветя растат, какви плодове са засадени и т.н.

Ако природните описания в „Нещастна фамилия“ нямат силно изразена връзка със сюжета, то описанието във „Войвода“ е категорично по-слабо свързан. Основният наратив на произведението е разказът на войводата Стоян, който се развива в различно място и време. Природната картина от глава шеста ни въвежда в света на Стоян, но не и в света на неговия разказ. Природата има своето присъствие и в разказа му. Тя служи и като елемент от топографията – „иде той на нивата, а там го наидеш, че не работи, а седи си под киселицата или под ореха“²⁹. Друга функция е метафоричното описание на външния вид и характера на Латинка, като описанията са както сравнителни, така и повторителни, за да се акцентира върху определена характеристика на героинята („дядо Кънчо имаше хубавичко-прехубавичко, гиздавичко-прегиздавичко момиченце: очи черни като вишни-череша, такива очи имат само сърните; лицето му кръв с мляко; а весело като лястовица; бързо като трепелица; хрисимо

²⁶ Каравелов, А. *Събрани съчинения*. Ред. Д. Леков. Т. 1. София: Бълг. писател, 1984, с. 214.

²⁷ *Ibid.*, с. 231.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, с. 217.

като гергьовско агне³⁰), и най-вече като средство за развитие на сюжета: „било темно като в пъкъла и дъжд валял като из ръкав. Първану само светкавиците помогнали...“³¹.

Повестта „Прошетба“ на Райко Жинзифов е сюжетно най-различна в сравнение с останалите повести. Това е единственият опит на автора в полето на белетристиката. Най-ранното споменаване на произведението е в книгата „Жинзифов. Животопис и просветно-книжовна деятелност“ (1883) на Стефан С. Бобчев, където накратко се представя сюжетът на творбата. Трудно е да се определи централен мотив, тъй като повестта се опитва да обхване няколко тематични полета – за своеволията на свещениците и техния нехристиянски живот, за великото българско минало, за културата на българския начин на живот и нейното застрашаване от навлизащите европейски моди. Произведението започва с общо описание на природата. Описанията на природата в „Нещастна фамилия“, „Войвода“ и „Прошетба“ започват по един и същи начин – с някакъв хронологичен определител – „Денят беше ясен“ („Нещастна фамилия“), „Било утро“ („Войвода“), „Беше глъбока зора“ („Прошетба“). И трите описания имат за цел да ни въведат в света на произведенията, да създадат атмосфера, да подготвят читателя за срещата с главните герои. Природата в повестта на Жинзифов не е статична – употребяват се много глаголи, различни природни елементи извършват различни действия, природата се усеща като жива. След това описание тя престава да бъде част от сюжета и въобще не се споменава. Жинзифов се потапя в историите на други герои и към края на повестта се насочва към лични коментари за модите.

Повестта прилича повече на събрани пътни етнографски бележки, отколкото на завършена творба. За пътеписния характер на произведението свидетелства и заглавието „Прошетба“, което на съвременен български език трябва да се разбира като

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

„разходка“, както посочва още Стефан С. Бобчев³². Подобно е мнението и на Д. Леков. Според него „Жинзифов не успява да подчини последователно и ясно композицията на разказа на творческия си замисъл, понякога се отклонява самоцелно от повествованието“³³. Авторът се опитва да представи различни подробности от живота на българина, вкарвайки малки истории в наратива относно нередностите на църковните свещенослужители, а в същото време чрез героя си дядо Стоян се впуска в коментар за застрашаването на българската култура. Различните теми, които Жинзифов се опитва да представи в повестта си, не успяват да се обединят в обща композиция, около една централна идея. Природата, с изключение на началното описание, напълно отсъства от разказа. Жинзифов се съсредоточава повече върху българите и техните проблеми, правейки повестта повече пътепис или свидетелство.

Първата повест на Блъсков, „Изгубена Станка“, е може би най-завършеното произведение от всички първи възрожденски опити. Известно е, както и сам авторът заявява в своите спомени, че за вдъхновението да напише първата си творба роля изиграва прочитането на „Нещастна фамилия“ на В. Друмев, която го подтиква да развие основния мотив на своята повест. Връзката между двете произведения не е само в пряко заявеното вдъхновение на автора, но и в разработването на общ мотив – „нещастна фамилия“ – за терора над българското семейство и неговата съпротива срещу насилието. Той е изследван като типично възрожденски мотив от немалко автори, сред които Н. Аретов, М. Кръстева и др.

Във връзка с описанието на природата Боян Пенев и Борис Йоцов сравняват „Изгубена Станка“ с „Нещастна фамилия“: „видно място заемат в повестта описанията на природата; и Блъсков като Друмева проявява особена склонност към

³² Бобчев, С. С. *Жинзифов. Животопис и просветно-книжовна дейтелност*. Пловдив: Обл. печатница, 1883, с. 12.

³³ Леков, Д. *Райко Жинзифов. Литературно-критически очерк*. София: Бълг. писател, 1979, с. 62.

подобни описания³⁴ и „ако в диалога Друмев е по-силен, то Блъсков го преваря в описанията на природата, в подчертания колорит на обстановката, в по-спокойния епически тон“³⁵. Докато в първите четири произведения въвеждащите описания на природата имат за цел да въведат читателя във вселената на произведението, то Блъсков обрисова подробно описание на Добруджа, с което не само го въвежда в света на повестта, но предзнаменува грозящата опасност чрез горещината, създаваща началното напрежение, и достигаща кулминация чрез проливния дъжд, чийто вестители са орли и врани. И горещината, и дъждът са възприемани негативно от селяните, чиято работа е затруднена от двете стихии, заради които очакват лоша реколта. Работата бива прекъсната и по друга причина – слуховете за отстъпващите татари, описани като „голи“. Голотата е белег за дивост, за липса на човешкост и цивилизованост.

Изследвайки художественото претворяване на природата в повестта на Блъсков, Елена Налбантова изтъква, че „така при цялата обширност на добруджанските простори, в повестта е изградена една подчертано затворена пространствена конструкция. Пространните добруджански равнини, нарисувани в началото, не са само място на действието. Добруджа – това е пространството, в което се извършва престъплението и се осъществява възмездието. Добруджа – това е пределът, който не могат да преодолеят татарите след извършения от тях античужденски акт“³⁶. Добруджа е форма на театралната сцена, на която героите ще бъдат представени, където ще преминат през страдания и отчаяние, ще направят подвиг, за да възстановят равновесието в този свят. Описанието се съсредоточава на къщата на дядо Иван и „като че ли отрежда на този дом

³⁴ Пенев, Б. *История на новата българска литература...*, с. 310.

³⁵ Йоцов, Б. Илия Блъсков. В: *Български писатели*. Т. 3. Ред. М. Арнаудов. София: Факел, 1929, с. 180.

³⁶ Налбантова, Е. Ритъм, пространство и време в художествения свят на повестта „Изгубена Станка“ от Илия Блъсков. – В: *Трудове на Великотърновския университет*. Т. 29, 1991, № 1, с. 32.

мястото на център³⁷. След унищожението на дома и смъртта на стопанката баба Рада, и след спасяването на Станка и булката, къщата не е възстановена. Петър и Станка се женят и заживяват в Шумен, а за дядо Иван авторът споменава, че се е преместил някъде в Добричката околия. В края на произведението новият център е Шумен. Опитът татарите да преодолеят границите на Добруджа и да избягат извън нея, намеква, че те са в конфликт с природата. Подобно е и наблюдението на автора за поведението на подчертано негативни герои в повестта – неинтересуващите се от мъката на Васил и Петър варненски и шуменски гръцки владци. Те са дистанцирани от природата, защото се намират в усвоеното пространство на града, далеч от природните условия на живот, от дивото.

Прави впечатление, че описания на природата служат за ситуиране във времето, като основен елемент е използването на слънцето и луната – „слънцето беше на залезение“³⁸, „Нощ. Новият месец е на залазяне“³⁹ и др. Освен да ориентират движението на времето в произведението, описанията уплътняват атмосферата на случващото се нещастие, като всяка глава уточнява чрез небесните тела колко време е изминало. Мерењето на времето в часове се ползва повече в определянето на дистанция – „един час на югоизток от Силистра се простира равна височина“⁴⁰.

В богатите описания и функции на природата в произведението цялостни образи на градовете Варна и Шумен липсват – героите просто отиват там да преследват своите цели и творбата се съсредоточава изключително върху техните действия. Градовете не са противопоставени на природата, но остават някак чужди пространства в произведението. Те биват представени като някакво място, където героите Петър и Васил могат да се надяват, че ще получат помощ, което

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Блъсков, Ил. *Избрани произведения*. Т. 1. София: Хемус, 1940, с. 46.

³⁹ *Ibid.*, с. 51.

⁴⁰ *Ibid.*, с. 71.

подсказва, че се възприемат като форма на културни центрове. Шумен е представен с църквата „Св. Възнесение“, като авторът внушава, че православните вярващи са мнозина, тъй като църквата е малка да събере тълпата. Шуменци, за разлика от владиката, проявяват съчувствие към двамата непознати и ги запознават с опитните хайдути Жельо и Никола, които им помагат в спасението на близките им.

По противоположен начин е описан руският лагер. Той се намира сред природата, на място, на което рядко е стъпвал човешки крак, а сега изглежда заселено отдавна. Въпреки това природата не е осквернена, тя не се съпротивлява срещу руснаците, дори напротив, природата представлява утешение за войниците. Бойното поле е описано изключително пестеливо. Представено е повече сетивно като звуци и споменаване за пренасяне на ранени, които нарушават спокойствието, което човек може да има в природата.

Важен акцент в сюжета на повестта е как Петър намира Васил едва когато си измива лицето в река Дунав. В „Разходка до лозето“ и „Нещастна фамилия“ се среща същият мотив. Реката е използвана в трите произведения като топос, където се случват случайни срещи и които дават възможност да продължи развитието на сюжета. Реката, от една страна, е символ на постоянното движение, което означава пътя, който героите оттук насетне трябва да изминат. От друга страна, в „Разходка до лозето“ реката се явява граница, като при преминаването ѝ героинята е посветена в тайна, изразяваща се в образа на набитите на кол българи. Нейната инициация бива завършена с разказа на майката, която я посвещава в цялата история. В „Нещастна фамилия“ Петър има намерение да извърши самоубийство в река Камчия, но открива сина си Влади и това го отказва, а впоследствие случайно среща и брат си Иван, който му издава тайната на самодивското жилище. Подобен вид посвещаване се открива и в „Изгубена Станка“: Петър пита за Васил в руския лагер, но никой не знае за него, а едва след като си измива лицето и пие вода от Дунав, открива човек, който го упътва. Според точното наблюдение на Ел. Налбантова „имен-

но момента на миене и пиене на вода от Дунава Ил. Блъсков обособява като повратен в усилията на героя да си намери по-братим-помощник и така тези жестове добиват ритуален характер⁴¹. Ритуалното измиване в река присъства на религиозно равнище в лицето на кръщението на Исус Христос в река Йордан. От този момент нататък безпътницата и неуспехите спират и решението на основната задача започва да се разплита

Пътуването на четиримата герои в повестта „Изгубена Станка“ обаче бива затруднено от навлизането в една друга природа. Вече далеч от Шумен те са принудени да внимават за тръни и шибалки, а когато достигат гората Чал-кавак, те трябва буквално да си пропрат път. Пътуването и преминаването през гората разрушават хармонията, създавана до този момент от автора между положителните герои и природата. При руския лагер, където е описано едно усвояване на девствена околна среда, в която рядко стъпва човешки крак, хората не срещат съпротива от страна на природата. Но тя става наистина враждебна при съдбовното пътуване за освобождаването на двете пленнички. Дрехите на четиримата герои са раздърпани от тръните и шибалките, лицата надрани, недоспали са, магарето ги изоставя заради неприятния път. Липсата на отъпкан път предполага липсата на човешко присъствие в тази част от природата. Дивите животни също отсъстват от тази необлагородена природа, такова е положението и с другите три повести. След освобождението на пленничките гората коренно се променя и започва да играе обратната роля – тя скрива шестимата бегълци, а татарите, които остават чужди на природата, не се решават да ги преследват в нея.

Въпреки в много случаи негативната функция, с която е натоварена природата, Желю, Никола, Васил и Петър попадат на изоставен православен храм в пещера. Изоставеното място функционира като наративна граница между пущинака и гората Чал-Вавак. Мястото изиграва символната роля на забравен спомен за едно отминало време, отминалото величие, което българите са изгубили.

⁴¹ Налбантова, Е. *Ритъм, пространство и време...*, с. 92.

Междувременно през една друга гора в повестта – Делиорман – дядо Иван и синът му Стоянчо се опитват да стигнат Шумен. Преминаването през гората не е безопасно не само поради това, че тя е толкова дива, колкото Чал-Кавак, но е градирана като по-опасна заради криещите се в нея кръвожадни и звероподобни човеци. Описанието на Делиормана е противоречиво от тази гледна точка, че авторът се стреми да запази природата в добра, положителна светлина, но в същото време я представя и като опасно място чрез злите разбойници, които я населяват. Релативизира се и делението на героите на добри и лоши. Отрицателните герои са дистанцирани от природата, докато в Чал-Кавак я населяват злодеи. Дядото и синът преминават през подобно развитие както Петър. В началото той е в безпътица, но след като се умива в Дунава, намира Васил и пътят към целта става възможен. Иван и Стоянчо се изгубват в гората, но след молитва, успяват да стигнат до Шумен.

Актът на прекрачването на героите и в двете гори – Чал-Кавак и Делиорман – символно се родее със слизането на Орфей в подземния свят, за да изведе оттам своята любима Евридика. Горите са един вид подземен свят, който тества героите и придава значимост на подвизите им в задачата да освободят любимите си. За отвъдния характер на гората свидетелства и разказът на хайдутина Желю по време на една от почивките при завръщането. Разказът на хайдутина обвързва природата с фолклора и православното християнство, а в същото време тя отново поема функцията на пазител на забравеното минало. От гледна точка на християнството се разказва за село, повтарящо мотива за Содом и Гомор, и за Бог, който наказва населението за греховете му. Фолклорният пласт се изразява в мълвата, в слуха, който се разнася от уста на уста и преработва основните моменти от съдбата на двата морално покварени града, и я превръща в история, случила се в българското културно пространство, където вместо за разврат или липса на ценности, селяните са наказани за своята аrogантност. Докато реката със своето движение символизира развитието, живота или преминаването на някаква граница,

то застоялата вода на блатото означава точно обратното: липса на движение, наказание за грехове и смърт.

Природата в първите повести е не само даденост, в която българите живеят, тя има и своите опасни и страшни страни. От направените дотук анализи става ясно, че описанията на природата са в пряка зависимост от „документалността“ на съответното произведение – доколко дадена творба балансира между художественото и документалното начало и в каква степен едното надделява. Повестите, публикувани в Руската империя – „Войвода“ и „Прошетба“ – изпълняват повече документална и много по-малко литературна роля, като произведенията на Р. Жинзифов е с по-изразен свидетелски характер. Природата и описанията и в двете произведения са сведени до минимум, а връзката им с основното действие е слаба и като инструмент в развитието на сюжета е използвана на най-елементарно ниво. Те се стремят да бъдат документални свидетелства, да запознаят руснаците с историческата съдба и с живота на българите. „Разходка до лозето“ също има претенция за свидетелство и да запознава руската публика, но не се вписва в горните заключения – описанията на природата са богати и активно изграждат връзката на героинята със света, който обитава. Природата не е само райска градина, но тя е и опасна.

Произведенията, публикувани на български език и разпространявани в българските земи („Нещастна фамилия“, „Изгубена Станка“), са с повече литературна насоченост, а документалността остава на заден план. В тях природата активно се използва не само като описание, но и с една важна функция – тя въвежда в света на произведението, често е и активно средство на действието, което може да помага, но понякога и да пречи; тя е използвана и като средство за измерване на времето, а в „Изгубена Станка“ мерната единица за време (часът) се използва за отмерване на дистанции.

Чрез описанията природата е приемана най-вече като даденост, израз на все още живата връзка между обикновения

българин и средата, в която живее. Отрицателните герои остават чужди на природата – те или са дистанцирани от нея, или не смеят да влизат в нейните земи. Те нямат възможност да навредят на другите, докато са в границите на природата. Среща се обаче и подривно течение, в което природата не е просто безобидна и грижеща се за положителните герои, тя не е само проява на Божията воля, тя е опасна и крие разбойници или дори им помага. Често поема и функцията да предаде натрупани емоции, породени от суеверия – за места в природата, в които се случват свръхестествени неща, за изградени поверия и устни истории, в които околната среда е страшна, опасна за хората. Природата се явява и като пазителка на забравено историческо минало, съхранявайки свидетелства за неговото съществуване.

Самата природа активно може да създава трудности не само за негативните герои, но и за положителните. В „Нещастна фамилия“ най-ясно се чувства, че съществува дистанция между хората и природата, която героите преодоляват, за да могат да се спасят от отмъщението на еничарина. В „Изгубена Станка“ гората Чал-Кавак създава трудности на Васил, Петър, Желю и Никола, а Делиормана временно успява да дезориентира дядо Иван и Стоянчо. Дивите животни като обитатели и изпълнители на волята на природата отсъстват от всички произведения. Няма опасни диви животни, с изключение на приказната голяма риба на дядо Михо, които да влизат в противоборство с човека. Присъстват най-вече домашни животни като магарето, което съпътства четиримата спасители на Станка и Неда. Може да се допусне, че на съзнателно или несъзнателно равнище българските автори на първите български повести от XIX в. все още следват формулата от книга Битие, според която хората управляват животните и, макар вече леко разколебано, и цялата природа.

Bibliography

Popovich, V. *Sachinenia* [Попович, В. Съчинения]. Sofia: Kralitsa Mab, 2001.

Aretov, N. *Vasil Popovich. Zhivot i tvorchestvo* [Аретов, Н. Васил Попович: живот и творчество]. Sofia: Kralitsa Mab, 2000.

Blaskov, Il. *Izbrani proizvedeniya*. Т. I [Блъсков, Ил. Избрани произведения. Т. I]. Sofia: Hemus 1940.

Blaskov, Il. *Izgubena Stanka* [Блъсков, Ил. Изгубена Станка]. Bolgrad: Uchilishtna knjigopechatnitsa, 1865.

Bobchev, S. S. *Zhinzifov. Zhivotopis i prosvetno-knizhovna deyatelnost* [Бобчев, С. С. Жинзифов. Животопис и просветно-книжовна деятелност]. Plovdiv: Oblastna pechatnitsa, 1883.

Borova, Sv. *Prirodnoto opisanie v strukturata na Karavelovite razkazi i povesti*. In: *Lyuben Karavelov. Sbornik po sluchay 150 g. ot rozhdenieto mu*. Св. Undzhieva, D. Lekov (eds.) [Борова, Св. Природното описание в структурата на Каравеловите разкази и повести. – В: Любен Каравелов. Сборник по случай 150 г. от рождението му. Съст. Цв. Унджиева, Д. Леков.]. Sofia: Izd. na BAN, 1990.

Dimitrov, N. *Prirodата v beletristikata na Drumev*. In: *Vasil Drumev. Yubileen sbornik*. D. Lekov (ed.) [Димитров, Н. Природата в белетристиката на Друмев. – В: Васил Друмев. Юб. сб. Съст. Д. Леков.]. Shumen: UI Ep. K. Preslavski, 1992.

Dinekov, P. *Vazrozhdenski pisатели* [Диневков, П. Възрожденски писатели]. Sofia: NI, 1962.

Drumev, V. *Neshtastna familia* [Друмев, В. Нещастна фамилия]. Ruse: Pечатница na Dunavska oblast, 1873.

Drumev, V. *Neshtastna familia* [Друмев, В. Нещастна фамилия]. – *Bulgarski knizhitsi*, 1860, № 1, ch. II.

Eliade. M. Mitove, sanishta i taynstva [М. Елиаде, Митове, сънища и тайнства]. Sofia: Prozorets, 1998.

Zhinzifov, R. *Proshetba* [Жинзифов, Р. Прошетба]. – *Bratski trud*, 1860, № 3.

Yotsov, B. Ilia Blaskov. In: *Bulgarski pisатели. Zhivot – Tvorchestvo – Idei*. M. Arnaudov (ed.) [Йоцов, Б. Илия Блъсков. – В: Български писатели. Живот – творчество – идеи. Т. 3. Ред. М. Арнаудов]. Sofia: Fakel, 1929.

Karavelov, L. *Ataman bolgarskih razboynikov* [Каравелов, Л. Атаман болгарских разбойников]. – *Nashe vremia*, 1860, № 50.

Kostantinov, G. *Vasil Drumev. Zhivot i tvorchestvo* [Константинов, Г. *Васил Друмев. Живот и творчество*]. Sofia: Kazanlashka dolina, 1937.

Lekov, D. *Vasil Drumev. Zhivot i delo* [Лекков, Д. *Васил Друмев. Живот и дело*]. Sofia: NI, 1976.

Lekov, D. *Rayko Zhinzifov. Literaturno-kriticheski ocherk* [Лекков, Д. *Райко Жинзифов. Литературно-критически очерк*]. Sofia: Bulgarski pisatel, 1979.

Karavelov, L. *Sabrani sacheniya*, T. I [Каравелов, Л. *Събрани съчинения*. Т. I]. Sofia: Bulgarski pisatel, 1984.

Minkov, Tsv. *Neshtastna familiya i Ivanko. Literaturen ocherk* [Минков, Цв. *Нещастна фамилия и Иванко. Литературен очерк*]. Sofia: Fakel, 1940.

Nalbantova, E. Ritam, prostanstvo i vreme v hudozhestveniya svyat na povestta „Izgubena Stanka“ ot Iliya Blaskov [Налбантова, Е. Ритъм, пространство и време в художественния свят на повестта „Изгубена Станка“ от Илия Блъсков]. In: *Trudove na Velikotarnovskiya universitet*, Vol. 29, 1991, № 1.

Penev, B. *Istoriya na novata bulgarska literatura*. T. IV [Пенев, Б. *История на новата българска литература*. Т. IV]. Sofia: Bulgarski pisatel, 1978.

Penev, B. *Parva bulgarska povest. Neshtastna familia na Vasil Drumev* [Пенев, Б. *Първа българска повест. Нещастна фамилия на Васил Друмев*. София]. Sofia: Pechatnitsa P. Glushkov, 1929.

Popovich, V. *Otryvok iz razskazov moyey materi: poezdka v vinogradnik*. (Bolgarskaya povest) [Попович, В. *Отрывок из рассказов моей матери: поездка в виноградник* (Болгарская повесть)]. – *Russkaya beseda*, 1859, god. 4, № 18.

Prop. V. *Istoricheski koreni na valshebната приказка* [Проп, В. *Исторически корени на вълшебната приказка*]. Sofia: Prozorets, 1995.

Radev, Iv. *Rannite povesti na Lyben Karavelov (belezhi za tyahnata kompozitsiya)*, In: *Lyuben Karavelov. Sbornik po sluchay 150 g. ot rozhdenieto mu*. Sv. Undzhieva, D. Lekov (eds.) [Радев, Ив. *Ранните повести на Любен Каравелов (бележки за тяхната композиция)*. – В: *Любен Каравелов. Сборник по случай 150 г. от рождението му*. Съст. Цв. Унджиева, Д. Лекков]. Sofia: Izd. na BAN, 1990.

Номо Деус: българската научна фантастика и бъдещето на човешката природа

Елена Борисова

Институт за литература – Българска академия на науките

Резюме: Настоящото изследване се съсредоточава върху осмислянето на мястото на човешкото съществуване в свят, постоянно ускоряван от научно-техническата революция. То проследява промените в човешката природа (биологичните модификации) в произведения на българската научна фантастика (в периода 1960–2020), които най-радикално изобразяват конвергенцията между човека и новите технологии; предлага три тематични ядра за възможни посоки на проучване, но се спира само на едното – човекът и биотехнологиите, нанотехнологиите и информационните технологии. Изследването търси отговори на въпросите: Възможно ли е преминаването на границите, които човек сам поставя пред себе си?; Кой кого поражда? Технологията нас или ние – технологията?; Съществуват ли технологични възможности на теория, но невъзможни за реализиране – сега и завинаги?

Ключови думи: българска научна фантастика, човек, природа, технологии

Homo Deus: Bulgarian Science Fiction and the Future of Human Nature

Elena Borisova

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

Abstract: The current study focuses on the relationship between man and nature in a world that is constantly accelerated by scientific and technological (r)evolution. It traces the changes in human nature (biological modifications) in works of Bulgarian science fiction (1960–2020), which most radically depict the convergence between man and new technologies. It offers three thematic cores for possible research directions, but stops at only one – man and biotechnology, nanotechnology and information technology. The study is looking for an answer to the questions: Is it possible to cross the boundaries that a person sets for himself?; Who gives birth to whom? The technology us or we – the technology?; Do technological possibilities exist in theory but impossible to realize – now and forever?

Keywords: Bulgarian Science Fiction, Human, Nature, Technology

Научната фантастика в дискусиите за бъдещето на човека и природата

Един от жанровете, които умело картографират връзката не само между природата и човека, но и нейните проекции в бъдещето, е научната фантастика. Научнофантастичната литература все по-успешно и задълбочено прониква в нравствените, социално-психологическите проблеми на настоящето и бъдещето. Тя изобразява не просто съдбата на човека в едно постоянно ускоряващо се, но и заедно с това конструирано от него съвремие, а съчетава моделирането на бъдещето с моделирането на художествените характери; социално-технологичното прогнозиране с прогнозирането на човешката душевност; философското търсене с търсенето на индивидуално-конкретни човешки черти.

В живостта на научнофантастичния жанр и способността му да образува смислова амалгама от научни факти и художествени похвати изглежда по-малко учудващо, когато я разгледаме през призмата на въображението. Дори и млад в исторически аспект жанр като научната фантастика носи ясен отпечатък от миналото на човечеството, от неговата история и произведенията, създавани за нея. Така, „явявайки се наследник на дългата митологическа и поетическа традиция в мисленето, младата научна фантастика съвсем логично запазва формални прилики с тях, само образите, с които си служи, са нови“¹ (Борисова, Янкова 2021: 77). Въображението като основен компонент на фантастичното се явява мост между миналото и настоящето в литературното битие. Именно по него творческият импулс се плъзга, за да измени епическите чудовища в генетични мутанти или в същества, дошли от Космоса; за да преправи героя полубог във физически, ментално и духовно „подобрен свръхчовек“; за да премоделира концепцията за рай в свършен свят, в перфектна система, управлявана от свърхразум; за да създаде сценарии за бъдещето, в които реално съществуващите екологичните кризи на Земята ще се превърнат в зловещи картини, резултат от взаимодействието между човека, природата и другите живи същества; за да разкрие проектите и мечтите на човечеството за постигането на нов вид, вида на постчовеците, на трансчовеците, на *Homo Deus*, изправяйки го пред несвършенствата на биологичната обвивка, а оттам и пред дефицити на познанието, които науката обещава да „поправи“.

Настоящото изследване се съсредоточава върху осмислянето на мястото на човешкото същество в един свят, ускорен от възможностите на новите технологии; свят, който непрекъснато отправя предизвикателства към устойчивостта на формите, с които природата векове наред е поддържала живота на планетата. То проследява начина, по който българската научна фантастика изобразява промените във и на човешката природа

¹ Вж. „Фантастика и бъдеще“, с. 71–82: <https://ilitizda.com/books/725-2022-01-17>

вследствие на взаимодействието с новите технологии, разглеждани през възможните модификации в биологичен аспект и последвалите неизбежни изменения на психиката на съвременния човек. Тъй като художественият материал е твърде обширен, акцентът на студията е върху творби на българската фантастика с най-ярко изразени... копнежи по физическите модификации на тялото на човека, който, от една страна, отказва да приеме своята съдба на смъртен с тленна обвивка, а от друга страна, видоизменяйки своята, дадена му по наследство природа, постоянно търси нови форми, които да го подготвят за бъдещето.

Периодът между 1960 и 2020 г. извежда общи тенденции и посоки не само на българската научна фантастика, но маркира и проблеми, които световната фантастика разгръща и осмисля. Организацията на българската научна фантастика би могло да бъде представена в няколко тематични ядра (1. Човекът и био-, нано- и информационните технологии; 2. Човекът и изкуственият интелект (тази посока би могло да се разгърне през „Спомен за света“ (1980) на Агоп Мелконян); 3. Човекът и виртуалната реалност (през книгите „Хакери на човешките души“ (2004) на Иван Попов, „Игра на разум“ (2004) на Боян Попов и разказът „Виртуалният Джон от 13-ия етаж на матрицата“ (2002) на Ат. Славов), но в това изследване ще се съсредоточа върху първото – *Човекът и био-, нано- и информационните технологии*. Извеждането на подобни ядра позволява и навлизането в по-частни казуси, очертаващи границите и възможностите на човешката природа – в психологически и биологичен аспект – и на средствата, с които научната фантастика реагира на научно-техническата революция. Проследяването на отношението между човека и технологиите ще очертае начините, по които този жанр взаимодейства с науката, ще щрихира интереса на българската научна фантастика към реални проблеми и дилеми на човека, като визуализира през художествената си призма бъдещото им осмисляне, функциониране и перспективи.

Настоящото изследване ще щрихира през художествените произведения обща картина на тенденциите, процесите и проблемите, залегнали в художествената тъкан на българската научна фантастика, разположени в избраното тематичното ядро. То ще обърне внимание и на жанра на научната фантастика като важен събеседник в дискусиите и визиите за бъдещето на света.

Човекът и Природата: перспективи пред бъдещето на биологичното тяло

В голяма част от научните изследвания с интерес към бъдещето на природата (в цялото ѝ многообразие) и човека научната фантастика е споменавана като един от жанровете, които проблематизират и дават визия за постоянните промени на нашата планета, предизвикани от намесата на човека в нейния ритъм. През 1999 г. Урсула К. Хайзе² пише писмо³ до участниците в научен форум, посветен на литературата и околната среда, в което отбелязва, че: „Екокритиката анализира начините, по които литературата представя отношението на човека към природата в определени моменти на историята, какви ценности се приписват на природата и 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 които най-ясно се поставят въпросите за природата и околната среда, е научната фантастика. [...] Научната фантастика е жанрът, който най-упорито и смело ангажира екологичните въпроси и тяхното предизвикателство към нашата визия за бъдещето“ (цит. по Otto 2006:

² Вж. ценните изследвания на У. Хайзе “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 Цит. по: Otto, E. *Science fiction and Ecological Conscience*. University of Florida, 2006 (докторска дисертация, публикувана онлайн: https://ufdcimages.uflib.ufl.edu/UF/E0/01/34/81/00001/otto_e.pdf, (20.05.2023).

14–15, прев. мой). Точни са заключенията на Хайзе, както и на Ерик Ото, че предизвикателствата на съвременния свят по отношение на екологичното бъдеще „изискват научна фантастика, която насърчава зелената революция [...] по силата на дълбоко разбиране на нашите взаимоотношения с природата, на същественото свързване на човечеството с природния свят“ (Otto 2006: 22). Гражина Гайевска⁴ в своя статия поддържа подобна теза: „в рамките на фантастичните, въображаеми алтернативни реалности или реалност, организирана наново, обхващаща различни форми на съществуване, социалният ред или – по-широко – преплитането на човешки и нечовешки агенти, възпитава представата, че редът, в който живеем, и принципите, върху които той е изграден, не са нито единствените приложими, нито са най-добрите“ (Gajewska 2021: 84). Лорънс Бюъл⁵ (един от пионерите на екокритиката) признава централното значение на научната фантастика за екокритиката: „За половин век научната фантастика проявява жив, постоянен интерес към екологията, към планетарната заплаха, към екологичната етика, към отношението на човечеството към нечовешкия свят... Никой жанр не се вписва толкова добре в планетарното мислене за околната среда по-добре от научната фантастика“ (по Page 2014: 41). От посочените цитати може да се обобщи, че изучаването на научна фантастика провокира към сериозно вглеждане в промяната на околната среда, предизвикана от човека.

⁴ Вж. изследванията Przyroda(i)kulturaw epoce antropocenu, In: Przestrzenie Teorii 17/2012[8], s. 105–114; Konflikty i przymierza ciała z technologią – na przykładzie sztuk plastycznych, w: Konflikty w przestrzeni kulturowej, pod red. / Zdzisława Biegańskiego, Łukasza Jureńczyka, Joanny Szczutkowskiej. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego 2015, s. 87–103 и др.

⁵ Вж. изследванията “Literary Transcendentalism” (1973), The “Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture, Harvard University Press” (1995), “The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination” (2005) и др.

Говоренето за околната среда, за възможностите, пред които са изправени природата и човекът, неизбежно привлича към себе си примери от богатото наследство на научната фантастика. Утопичните, антиутопичните, апокалиптичните и постапокалиптичните картини на жанра не дават окончателни решения на проблемите, но се опитват на базата на реално съществуващи казуси да проследят отговора на въпроса „какво ще се случи, ако...“ Чрез футуристичните си сценарии, често негативни, представят свят, засегнат на дълбинно ниво от намесата на човека, отдавна преминал в епохата на антропоцена⁶.

Въпреки опитите на *Homo sapiens* да натрупа знание за механизмите, с които природата поддържа живота на планетата, за да го контролира и видоизмени спрямо своите потребности, техноеволюцията заимства своите форми от биеволюцията, човекът изгражда нови форми върху основата на вече натрупания от природата опит. В своето есе „Двете еволюции“ Станислав Лем описва връзката, аналогията между и перспективите пред двете еволюции. „Не само първите влечуги са приличали на рибите, а бозайниците – на дребните гущери. Първият самолет, първият автомобил и първият радиоприемник също заимстват своя външен облик от предшестващите ги форми“ (Лем 1986: 459). В биеволюцията съществува явлението „мимикрия“⁷, което можем да открием и

⁶ Официално ние живеем в епохата на холоцена. Период, който може да бъде проследен от създаването на първите социални групи и човешки цивилизации до големия културен, интелектуален и технологически напредък в наши дни. Реално обаче отдавна човечеството живее в епохата на антропоцена. До началото на 80-те години думата е практически неизползвана в западния свят. Биологът Юджийн Ф. Стормър и химикът Паул Крутцен са учените, които вкарват в обръщение термина „антропоцен“. Той има за цел да обозначи количествената промяна във връзката между хората и околната среда в глобален аспект, като акцентът е върху въздействието на човека върху околната среда.

⁷ Уподобяване на едни видове на други, когато то е в полза за имитаторите. Лем дава пример с насекомите. Някои насекоми изглеждат досущ като неродствени, но опасни видове, а в някои случаи те се „преструват“

в техноеволюцията⁸, във формите, в които новите технологии се появяват⁹. С усвояването на техническите средства човекът няма за непосредствена цел да удовлетворява потребностите, които природата или обстоятелствата го карат да изпитва, а да преустрои обстоятелствата така, че да се намали в тях случайността и усилията за задоволяването на тези потребности. Човекът, по думите на Хосе Ортега и Гасет, „благодарение на техническата си дарба създава едни по-благоприятни обстоятелства, отделя, да го кажем така, една свръхприрода, нагаждайки природата към потребностите си. [...] Това противодействие на околната среда, тази неудовлетвореност от света като даденост, е отличителна черта на човека“ (Ортега и Гасет 2014: 27). Присъствието на човека в света, дори и разглеждан през зоологическа перспектива, винаги е неразривно свързано с изменение в природата, а без техниката, без реакция срещу околната среда той не е човек. Това се отнася не само до доминирането на човека спрямо екосистемите, но се проявява и в отношението на *Homo sapiens* към животните, от които той се дистанцира, които също модифицира, за да създаде нови форми. Поради тази причина човекът езиково и културно се дистанцира от животинския свят, извеждайки себе си като венеца на природата, често игнорирайки изследванията на

само на отделна част от тялото на същество, което няма общо с насекомите – например „котешките очи“ по крилата на някои пеперуди (Lep 1986: 461).

⁸ Преобладаваща част от произведенията на шлосерството през XIX век е изпълнявана чрез имитация на различни растителни форми (парапетите, уличните мотиви, оградите имитират растителни мотиви) (*Ibid.*).

⁹ Най-плашещата и поставяща под съмнение човешкото е роботиката и създаването на андроидите, на изкуствения интелект. Природата, този велик Конструктор, извършва своите експерименти от милиарди години. Дори и несвършени на моменти, те имат строга роля в поддържането на кръговрата на природата. Човекът, син на майката Природа, наблюдавайки тази неуморна дейност, първо започва да задава въпроси за всичко, което го заобикаля, а след това търси отговори, изтръгвайки от Природата нейните сложни тайни, и започва да сътворява по свой образ и подобие технологичната еволюция.

Чарлз Дарвин и неговите съвременници, че хората и другите животни имат обща еволюционна история. В изследването на Калина Захова „Защо се смее веселата крава? Отношения на хората към другите животни“ (2020) много подробно са изведени проблематичните звена между човека и животните и начините, по които животните биват третираны и доминирани от *Homo sapiens*.

От редица гледни точки [...] се налага изводът, че да се говори за антропоцентризъм и за епоха антропоцен (както все повече се прави напоследък) не е достатъчно – ако искаме открито и честно да признаем ролята си на биологичен вид в околната среда и нейното биоразнообразие, в днешно време не бихме могли да говорим за нищо по-слабо и евфемистично от повсеместна доминация (Захова 2020: 21).

С развитието на новите технологии, с все по-успешно разработваните научни проекти в областта на роботиката, нано- и биотехнологиите и медицината като че ли човекът започва да преосмисля отношението си към животните, защото собственото му тяло и идентичност са поставени (както по желание, така и насилствено) на хирургическата маса, която го подготвя за бъдещето.

(Без)смъртността на бъдещето

Пътят на моделиране на човешкото тяло преминава през различни форми на псевдосоматичност – замяна на отделни части на тялото с изкуствени, които са по-съвършени при събирането и доставянето на сетивна информация до мозъка, „както и при изпълнение на неговите команди за движение на тялото, а в крайна сметка – и през т.нар. телесно протезиране – подмяна на цялото тяло с по-стабилна и по-лесно контролируема физическа среда, в която да бъде разположен мозъкът като носител на съзнанието“ (Ставру 2016: 101). Трансформациите в културния аспект, появилите се реални проекти за моделиране

на човешкото тяло¹⁰ провокират научната фантастика не просто да проследи пътя на развитието им в бъдещето, а да представи хоризонтите на възможното, да сподели масовата социална енергия и да трасира нов път на човешкия вид. Промените в бъдещето не биха били реалистично очертани, ако жанрът на научната фантастика нямаше отношение и към миналото като форма на преразглеждане на произхода не само на дадена научна идея, но и на развитието на човешките общества. Това „внедряване“ на наследството и съживяването на мъртви митологии насочва научната фантастика и нейните онтологични светове към прогнозиране – ключов подход за представяне на хоризонтите на възможното в научнофантастичния жанр.

Човечеството се намира в нова ера на предизвикателства. Напредъкът на генетиката като наука, биотехнологиите и нанотехнологиите през XX век създадоха условия за определянето на наследствените характеристики, за коригирането на генни аномалии. Клонирането все по-осезаемо се превръща във възможност за запазване на нашата биологична обвивка, нашата младост за по-дълъг период от време.

¹⁰ През 70-те години на XX век английският биохимик Фредерик Сангър публикува метода за дидезокси секвениране на ДНК. Това създава предпоставки през 1988 г. за появата на HUGO (Human Genomic Organization) – международна научна организация, работеща върху разкодирането на човешкия геном. Ръководител на проекта е Франсис Колинс (физик и генетик). През 2011 г. руският милиардер Дмитрий Ицков създава проекта “Are You a Transhuman?”. В хода на проекта е планирано изграждането на аватар – изкуствено тяло, което първоначално ще бъде управлявано със съзнанието от разстояние. Втората стъпка е пренасянето на мозъка в изкуствен аватар. Когато аватарът се износи, информацията от човешкия мозък ще бъде прехвърлена в изкуствен мозък, нанооблак или холограма. През 50-те години на XX век се появява интелектуалното и културно движение „трансхуманизъм“. Терминът е въведен от биолога Джулиън Хъкли (брат на романиста Олдъс Хъкли) през 1957 г., преди да добие съвременния си смисъл под перото на Ферейдоун М. Есфандиари (FM-2030) през 70-те години (публикуван по-късно в книгата му “Are you a transhuman?” през 1989 г.).

През този бурен за науката и технологиите период, в който стартират научни проекти, публикуват се футуристични изследвания за перспективите пред човека от навлизането на новите технологии във всички сфери на живота, в световен мащаб научната фантастика светкавично реагира и на моралните, етичните проблеми от намесата в човешкото тяло. Термини като „антропотехника“¹¹, „човешко усилване“¹², „биохакинг“ и др. осмислят връзката между човека и технологиите, проблематизират границите на човешкото и преосмислят бъдещите му перспективи. Същевременно провокират и изследователите на научнофантастичната литература да придърпват към изследването на жанра термини и понятия от различни области на науката, за да разполагат с актуален инструментариум при осмислянето на проблемите на жанра, използващ науката като градивен ресурс за своите футуристични сценарии.

Българската научна фантастика не остава встрани от тенденциите на жанра в световен мащаб. Макар и по-слабо застъпени¹³, темите за изкуствения интелект, за усилване на човешкото

¹¹ С „антропотехника“ се обозначава дейността, визираща модифицирането на човешкото същество чрез намеса в тялото му, и то не с медицинска цел. Определението за антропотехника е предложено от Жером Гофет през 2006 г. в неговото изследване „*Naissance de l'anthropotechnie. De la médecine au modelage de l'humain*“. Разбира се, за подобен тип интервенции се заговаря още през 2000–2002 г. в трудове на Жилбер Отоа (« *Species Technica: Suivi (d'un) Dialogue philosophique autour de Species Technica vingt ans plus tard* ») и Петер Слотердайк (« *Règles pour le Parc humain. Réponse à la lettre sur l'humanisme* »).

¹² Терминът „enhancement“ се появява през 90-те години на XX в. в техническия израз „genetic enhancement“ (Kleinpeter 2014: 18) След 2000 г. т.нар. конвергентни технологии (нанотехнологии, биотехнологии, информатика и когнитивни науки – НБИК) за нанотехнологии, биотехнологии, информатика и когнитивни науки) придават на думата много по-широк смисъл. Тя не се възприема, нито осмисля единствено в областта на наследственото подобряване, а преди всичко е фокусирана върху промените в тялото тук и сега.

¹³ В периода между 60-те и 80-те години в българската научна фантастика преобладават произведения, свързани с космическите пътувания,

тяло, за клонирането, за освобождаването на човека от тленната обвивка и търсенето на нови носители, предлагащи безсмъртие, задават важна повествователна посока на фантастиката, даваща тласък на био- и нанотехнологичните перспективи от взаимодействието между човека и новите технологии.

Отвъд човешката природа: тялото като проблем на българската научна фантастика

Напредъкът на био-, нано- и информационните технологии от средата на XX век предизвиква ускоряване както на развитието на науката, така и на темпото на живота. Интересът на научната фантастика към начините, по които човешкото познание се опитва да надскочи себе си и да проникне в чуждото¹⁴, особено в периода 1960–1990 г., е показателен за реакцията на жанра към развитието на науката в световен мащаб и същевременно е сигнал за ангажираността на литературата към поли-

сът срещата между две цивилизации. Не без значение е влиянието ѝ през този период от посоките и на фантастиката в СССР и контролът на Партията върху темите, проблемите и посоките на жанра у нас. Въпреки идеологическия контрол българската научна фантастика не остава незасегната от т.нар. *New Wave* (*Новата вълна*) в научната фантастика, която още през 60-те години се оттласква от *Златния век* на жанра, в който съсредоточаване на темите около космическото пространство. Новата вълна придърпва копнежите, проблемите и страховете на човека към земното пространство. Фокусът на чувствителността на научната фантастика се отмества от космическото пространство към вътрешното, към сферите на субективността, към царството на несъзнаваното. Сложната връзка между човека и технологиите е разглеждана в глобален, а не в междугалактически мащаб. Отразяват се проблемите на съвремението, промяната в психологията на съвременния човек и въздействието на чудесата на науката върху живата и нежива природа. Подобно отместване на фокуса има отношение към все по-осезаемото присъствие на науката и технологиите в живота на човека, към все по-успешното проникване в тайните на природата, в агресивната намеса на *Homo sapiens* в кръговрата на живота.

¹⁴ Независимо дали това *чуждо* е изобразено посредством среща с друг разум и на друга планета, или като все още неусвоени и непознати възможности на човешкия разум и тяло.

тическите, културните, социалните промени, предизвикани от инкорпорирането на технологиите в живота на човека.

В българската научна фантастика осмислянето на конвергенцията между технологиите и човека, промяната в биологичното тяло е фиксирано в първото от трите изведени от мен тематични ядра с оглед и на подобрения художествен материал: Усилване на човека чрез био¹⁵- и нанотехнологиите. Акцентът е поставен върху представителни творби на българската научна фантастика: „Интра“ (1989) на Недялка Михова, „4004 година“ (1966), на Ал. Геров, „Дните на охлюва“ (1980) на Агоп Мелконян, „Да избереш себе си“ (1996, преизд. 2016) на Любен Дилов, „10⁻⁹“ на Николай Телалов и „Матрикант“ (2015) на Ал. Белтов. В тях сблъсъкът между човека и новите технологии е най-ярък и агресивен. Подборът няма амбицията да обхване всички произведения, които по един или друг начин могат да се впишат с отделни художествени елементи в посоченото тематично ядро.

Моето тяло е моята крепост

Процесите на трансформирането/усилването на човешката природа в нейната физическа и ментална същност са обект на интерес не само от страна на научната фантастика, но намират проявления в съвременни проекти и научни разработки в областта на медицината, физиката, биологията и т.н.¹⁶

¹⁵ Тук само посочвам романите на Весела Люцканова „Клонинги“ (1975), „Клонингите се завръщат“ (1996) и „Клонингите си отиват“ (2004) като възможна реализация на биотехнологичната революция. Изследването няма да навлиза в темата за клонирането. Първо, заради спецификата на самия процес и моралните и етични проблеми, произтичащи от неговата реализация. Второ, заради законовите рамки и респективно полемики, свързани с личността персоналността, уникалността на клонингите. (Вж. повече по темата в статията „Прекрасен ли е прекрасният нов свят?“ в сб. „Фантастика и бъдеще“ 2021, с. 63–70).

¹⁶ През 60-те години на XX век биотехнологиите и нанотехнологиите провокират човешкото въображение към търсене на пътища не просто за удължаване на живота, а за радикална трансформация на *Homo sapiens*

В основата на научнофантастичните проекции на тялото в бъдещето е поставена актуалната през 70-те и 80-те години тема за търсенето на нови форми на човешката биология, създадени от идеологията на трансхуманизма. В крайните си проявления трансхуманизмът апелира за технологична възможност на *лица без тела* – еманципиране на субекта от всякакъв конкретен носител и запазването му като чиста информация. Какво ще се случи със спомените за старите ни, износени тела, след като сме захвърлени в по-силни, поддържани с минимални усилия от наша страна? Кой притежава правата на нашето безсмъртие и каква е цената, която трябва да платим за този технологичен дар? Не само литературата, но и етичните проекции на науката търсят отговори на тези въпроси.

Макар и с афинитет към проникване в неизвестното, от една страна, научнофантастичният жанр в голяма степен представя възможните заплахи за обозримото бъдеще, а от друга, се съобразява с познавателните навици на настоящето. Търсенето на нови форми на тялото, представени в произведения на Агоп Мелконян и Любен Дилов, прехвърлянето на съзнанието в друга, но все пак обозрима от човешкото познание форма, или създаването на идентичен с човека аватар („Матрикант“ на Ал. Белтов), усилването на организма с наноботи („10⁹“ на Николай Теллалов) и развитието на нанотехнологиите са все примери, които изследват границите на човешкото познание и възможностите на тялото да се превърне в нещо друго, различно и трудно управляемо. Тази прекалена близост между фикцията и реалността във фантастиката повдига критично въпросите за нейната най-важна функция – да прогнозира и да коментира идейно, етически и естетически проблеми на бъдещето.

в *Homo Deus*. Усещането за несъвършенство насочва изследователския поглед към „усилване“ на тленната ни обвивка, изграждана и естествено усилвана от самата природа, която в един момент се оказва недостатъчна, за да задоволи нуждите на ускоряващото се съвремие. Доказателство за това е появата на трансхуманизма, който насочва усилия към усъвършенстване на човешкия вид със средствата на технологиите.

В своето изследване „Бог с машина. Изваждане на човека“ (2022) Миглена Николчина много точно е описала амбивалентността на човешкото същество, неговите емоционални и физически лутания в търсене на себе си в бъдещето. От една страна, пише Николчина,

бихме могли да кажем, че човекът знае, че е животно, но иска да бъде човек. [...] От друга страна, това желание да премине през преход в своята положителност, в неискане да бъдеш това животно, което трагично желае да бъде човек. Ерго, човекът е същество, което не иска да бъде човек. Роботът се появява в този край на процеса като резултат от изваждането на нежеланата човечност; фантастиката и научната фантастика предлагат съответните примери (Николчина 2022: 530–531).

По друг начин казано – човешкото същество е в постоянен процес на случване. Тезата на Миглена Николчина е актуална с оглед на процесите, проявени в науката, и научнофантастичните проекции на именно това търсене и позициониране на човека в настоящето и бъдещето.

В българската научна фантастика след 70-те години се наблюдава засилен интерес към пътищата за постигане на човешко безсмъртие, провокиран както от съвременните тенденции на жанра в световен мащаб, така и от все по-голямата власт на науката като нова религия. Идеята за човешкия живот е извадена от покровителството на религията, възприемаща го като свещен и неприкосновен, а смъртта и отвъдното вече не се възприемат като метафизична загадка. Ние умираме не защото Бог е наредил така, нито защото смъртта е важна част от по-голям космически замисъл и кръговрат на природата, а защото сърцето престава да изтласква кръв. Вируси се настаняват в белите ни дробове. Това са все технически проблеми, за които се търси решение. Научната фантастика проследява именно тези решения.

От позиция на разбирането на Миглена Николчина, че човекът е същество, което не иска да бъде човек, е възможно да се разглеждат проявленията на търсените нови форми, залегнали като идеи в науката и в българската научна фантастика.

В българската научна фантастика в периода между 1960 и 2015 година се появяват произведения, които са ангажирани не просто с проблемите, съпътстващи недостатъците на телесната обвивка, а с търсената за съзнанието нова форма, която да съответства на неговите възможности, възпрепятствани от ограничената функционалност на биологичните дадености. Произведения като „4004 година“ на Ал. Геров, „Дните на охлюва“ на А. Мелконян, „Интра“ на Н. Михова, „Да избереш себе си“ на Л. Дилов и „Матрикант“ на Ал. Белтов разкриват философските, етичните, моралните и чисто биологичните казуси от откъсването на съзнанието от неговата среда, дадена му от природата. Психологическият шок е предизвикан от невъзможността на новата телесна форма да влезе в синхрон със съзнание, което носи в себе си паметта на тялото и цялостния му опит и познания. Произведението „10⁻⁹“ на Н. Теллалов разкрива специфичните проблеми на човешкото тяло, резултат от неговото усилване, обезсмъртяване.

Идеята за откъсването на мозъка от тялото е спомената още в началото на XX век във футуристичните визии на учените за бъдещето на тялото¹⁷, а през 80-те години се говори за т.нар. „мозък във вана“¹⁸. Още преди тази тема да се превърне в обект на интерес от страна на научната фантастика, учените смело разгръщат своите футуристични визии за утрешния човек.

В българската литература темата за прехвърлянето на съзнанието в друг носител се появява в немалко произведения – както преди 1990 година, така и след това. Въпреки че героите на Ал. Геров, Н. Михова, А. Мелконян и Л. Дилов придобиват новата си форма, поставени в центъра на различ-

¹⁷ В своята книга „Светът, плътта и дяволът“ Джон Бернал пише за възможността мозъкът да бъде отделен от тялото.

¹⁸ Идеята за обезплатения мозък („brain in the vat“), посредством поддържането му в химически разтвор и стимулиран през своите неврони, е представена за първи път от Хилари Патън през 1981 г. в разгърнат мисловен експеримент.

ни обстоятелства, общата повествователна посока извежда следното заключение: човешкото същество, отделено от своя естествен хабитат (тялото), не е в състояние да преодолее границите на своя опит и своя вид. Човешкият разум си поставя задачи, които не могат да бъдат решени в рамките на собствените му мечти за бъдещето.

В новелата на Ал. Геров „4004 година“ са разгърнати сценарии, в които мъртвите биват „съживявани“ в изкуствени същества. Героят на Геров е върнат към живот благодарение на съхранени грамофонни записи на неговите спомени. Мозъкът представлява микроскопичен кондензатор, в средата на който е поставена празна сфера с платинен цвят, а встрани над ухото е позиционирана кухня, която учените пълнят с изкуствена мозъчна емулсия.

Това, което създава бъдещето, е глобена механична машина, която предизвиква усещанията си с бутони. Особено любопитни са характеристиките на хората от петото хилядолетие с тяхната лекомислена логика, с бурното им веселие и странната им душевна лекота. В края на новелата героят се отказва от своето безсмъртие в полза на едно бъдеще, в което науката ще създаде органични хора: „Аз искам да живея отново като такъв. Да се раждам, да раста, да умирам, пак да оживявам и все така по естествен начин“ (Геров 1966: 188). Радикалният друг, към който *Homo sapiens* се стреми, е проблематичен, дотолкова различен, че разколебава човешкия свят, опит, познание и природа.

Научната фантастика разкрива образа на човека и най-вече на тялото като недостатъчен и недобре функциониращ градивен материал, подсилен благодарение на новите технологии; разкрива неразрушимата „програмираност“ на мисленето, борещо се със собствените си дефицити и граници. Именно мисленето, дори да притежава инструментариума за разширяване (например адаптацията към механично тяло), не е в състояние да се справи с новото. Новото е толкова различно от опита на човека и неговите познавателни способности, че е не просто чуждо, а е мощна и непозната сила, за обуздаването на която е необходима плавна и постапна еволюция на

познанието и неговото развитие през определени звена, които усилват разума, за да го подготвят за следващата стъпка от р/еволюцията на човечеството. Възниква въпросът дали природата, такава, каквато я познаваме, е подложена на заличаване, на липса в процеса по изграждането на човека, или е досаден израстък, от който бъдещето ще се лиши в полза на по-съвършена форма? Според Миглена Николчина липсващата природа може да бъде видяна като процес на изгубване или придобиване, като метаморфоза. За Агоп Мелконян Николчина споделя, че той предпочита не да сблъсква човека с робота като въплътена „неприродност“, а да покаже как човешкото може да деградира до кукленско-роботското, до безсмислените реакции на автомата; и обратното – как роботското може да разцъфти в човечността. Според нейното точното твърдение страхът от накърняването на естествения човек, „от осуетяването на ограничените му заложиби е несъмнено доминиращ в типичната за българската литература концепция за човека: той се проявява както в стремежа си към съхраняване на съществуващия човек, стремеж, който рано или късно стига до идеализацията на патриархалния селянин, така и в проектите за изменението и развитието му“ (Николчина 2022: 115). По един или друг начин българската литература маркира именно този страх от загубата на естественост на човека, но с различни инструменти. Научната фантастика го проблематизира през научно-техническия фокус.

В разказа на Агоп Мелконян „Дните на охлюва“ (1980) безнадеждно болният Велинов приема мозъкът му да бъде пренесен в изкуствено тяло, но заедно с човешката му плът – заедно с неговата „греховна“ слабост – и човешката му същност. Болният професор, преди да се подложи на операция, разговаря с охлюва Андерсен, въплъщение на неговата хуманност. С този образ на призрачния охлюв Агоп Мелконян изобразява човешката свързаност със света, с изкуството и природата. Технологиите не притежават естетически поглед. Професорът изпада в противоречие не само относно прехвърлянето на съзнанието му в метален корпус, но по този начин обезсмъртява своите несъвършенства.

Ще ме няма като торс, като физиология, но ще ме има като разум и психика. И тъй като не черният дроб, а мозъкът носи критериите за отговорност, и след тази трансляция аз ще продължавам да съм отговорен за себе си (Мелконян 1987: 44).

Веднага след трансляцията *железният човек* се буди с поглед, пропит от ярост и омраза, и смазва с огромния си крак охлюва, смачква уязвимата, но неумираща човешка природа. В този акт на агресия е вложено опасението не само на разказа, но като цяло на научната фантастика за постепенното унищожаване на човешката емоционалност от все по-радикалното сливане на машините с човешкото тяло.

Романът на Недялка Михова „Интра“ също е ангажиран с темата за прехвърлянето на съзнанието в чужд носител, макар и осъществено при различни обстоятелства. В нейното произведение вече се появява и проблемът за Другия като двойник. Героят е двойник не само на земния изследовател, но и приема форма, която отново го превръща в двойник на другопланетен вид. Изследователят е възпроизведен посредством смет от мозъка запис – психиката, знанията и познавателните му възможности са вложени в тяло с особеностите на местните сапиенси на планетата, която той нарича Интра. На границата на крайното асимилиране на Ан от интрийците, когато е принуден да вземе решение дали да се слее с тях, или да се самоунищожи, той осъзнава, че човешкото в него е прекалено устойчиво, за да се поддаде, за да се откаже от топлината и близостта на това, което го свързва със Земята¹⁹. Самоунищожението на двойника, който вече мисли себе си като отделно същество, провокира въпроси относно средствата, с които науката си служи, за да постигне повече знание, и цената, която е готова да плати за тях. Изследването на моралните, етичните, философските и други граници на науката и технологиите с оглед на конструирането на тялото на бъдещето и постигането на *Homo Deus* поставя човека в центъра на борбата с природата за нейното оцеляване. Създаването на нова, еволюирала с

¹⁹ „Да, готов съм да изчезна. [...] едва ли във Вселената има по-самотно същество от „колективното съзнание“. (Михова 1989: 108)

намесата на човека **техноприрода** не е непременно негативен аспект или невъзвратимо нарушение на кръговрата на природата, а е път към възможна, макар и трудна адаптация на човека към новото време. В историята на човечеството се наблюдават редица доказателства именно за неговата адаптация към промените, нарушили по някакъв начин природния ритъм²⁰. За тази адаптация човек все още притежава необходимия познавателен инструментариум.

В своето изследване „Нечовешкото. Беседи за времето“ Жан-Франсоа Лиотар разсъждава върху техниката и мястото на тялото в неговата естествена среда или създадена от технологиите. Да се симулират условията на живот и мислене, пише Лиотар, „тъй че някакво мислене да остане материално възможно след промяната в състоянието на материята, каквато е катастрофата“ (Лиотар 1999: 13), е единственият залог на днешните технонаучни изследвания във всички области. Иначе казано, за да функционира тялото като цялостна система, необходимо е мозъкът да задава правилните заповеди на тази мислеща организация, каквато е организъмът.

Научната фантастика застава зад ясната позиция, че за успешната конвергенция между биологичното и техническото е необходимо създадената изкуствена телесна среда да е съобразена със спецификите и степента на развитие на човешкия опит и познания. Захвърлен в по-съвършено, дори безсмъртно тяло, но несъобразено със спецификата и възможностите на познатите биологичните ритми, съхраняването на човешкото (въплътено в съзнанието, интелекта в техния носител – мозъка) е обречено на провал.

²⁰ Земетресения, наводнения, пожари, торнадо, цунами и др. са естествени отклонения от ритъма на природата, предизвикани от неспокойните ѝ състояния. Замярявания на околната среда, изчезването на различни видове животни и растения, безразборната сеч на горите, войни и др., макар и предизвикани от човека, също водят до последици, при които той е необходимо да се адаптира към нови условия на природата с оглед на създадените дефицити. В тези случаи природата наваксва своя кръговрат с наличните си останали ресурси.

В подобна посока разгръща и Любен Дилов своя роман „Да избереш себе си“. Романът проследява процеса по прехвърлянето на човешки мозък в изкуствено създадено механично тяло. Героят на Л. Дилов проф. Даниел Димих страда от амиотрофична латерална склероза, която бавно, но сигурно „разяжда“ всяка негова тъкан. Той е един от главните създатели на машина, развила почти равни интелектуални възможности на учен от висока класа, заедно с модерното лабораторно оборудване, но без уязвимата крехкост на човешкото тяло. В последните си дни, които болестта му позволява да изживее, Даниел Димих взема решение – да вгради своя мозък във въпросната машина, която шеговито нарича Голем. Решението провокира множество морални и етични въпроси относно границите на човешкото в човека, неговите индивидуални права, но и неговата свобода да избира между биологичното тяло и ненаситения се на живота мозък.

В романа Л. Дилов противопоставя, от една страна, различните гледни точки на науката и човешката съвест относно степента на съхранение на човешкото след подобен тип манипулации, а от друга страна, повествованието въвлеча героя в пространствено-времевия континуум, който новите сетива му предлагат, но не го допускат до това измерение. И в другата крайност е поставен въпросът: „а да присадиш човешки мозък в машина, по-голям грях ли ще е спрямо цивилизацията от изобретяването на самолета, щом природата е отказала да даде криле на човека?“ (Дилов 2016: 278–279). Зад тези питаниия имплицитно се появяват най-съществените: Готови ли сме да понесем отговорността, която безсмъртието неминуемо ни налага? И дали сме склонни да се откажем от човешкото, да се превърнем в нещо друго само за да задоволим стремежа си към вечен живот?

Романът ни превежда през сложните пътища на самопознанието, на трудността да се откажеш от човешкото, но същевременно да останеш човек. Идентичността на героя на научната фантастика се проблематизира от неудовлетвореността от физическите и интелектуалните си граници, които той се опитва

да надскочи, но се оказва в ситуация, в която е застрашен от самозабрава, вкопчен в образа на Другия, или Другият остава за него абсолютно непроницаем и неразбираем.

Еволюцията не познава други „знания“ освен емпиричните, съдържащи се в генетичния информационен запас. Те очертават и предопределят възможностите на бъдещия организъм (клетките имат вродено знание за протичането на жизнените процеси и как самият организъм трябва да се държи спрямо околната среда). Това са „потенциални знания“, не видови, а индивидуални, придобити през живота на индивида благодарение на неговия мозък. Тази еволюция може да акумулира до известна степен първия тип знания, тъй като строежът на живите организми отразява „опита“ от милиони години конструиране на предхождащите го сухоземни гръбначни животни. Същевременно обаче еволюцията „губи“ по своя път свършени решения на биологичните проблеми. На човека му липсва не само мускулната сила на горилата, но и регенерационната способност на влечугите и механизмът за непрекъснато обновяване на зъбите, присъщ на гризачите.

Опитите за отделянето на човека от неговата естествена телесна среда са обречени на неуспех. Още от своето раждане човешкото същество трупва знания и опит и се ориентира в света именно чрез тялото, което е медиатор между околната среда и сложната система, поддържаща живота на организма. Отделен от подобна среда, човекът е „изрязан“ и от емпиричния опит, натрупан през неговото тяло. В своето изследване „Човешкото тяло. Между въплътеността и конвенцията“ (2016) Стоян Ставру разглежда особената роля на телесността за опознаването на пространството около нас и за определянето на това, което сме. Тъй като хората, бидейки субекти на познание, нямат директен достъп до света, той им е представен през способностите за възприемане на тялото. Това, което приемаме за истина в определена ситуация, зависи и от нашето „въплътено разбиране на тази ситуация“²¹.

²¹ Става дума за понятия и метафори, които са разбираеми в процеса на комуникация благодарение на аналогичните (човешки) тела на участ-

С понятието *проприоцепция* авторът описва вътрешното усещане за местоположението на отделните части на тялото ни и я свързва с т.нар. усещане за *азова възплътеност*, включващо *телесната схема*²² и *телесния образ*²³. Телесната схема е вродена и е налична (функционира) още при новороденото²⁴. Според Ставру мозъкът е генетично програмиран да се развива по начин, при който очаква да „намери“ органите, характерни за човешкото тяло. Движенията на тези органи през пренаталния период от развитието на фетуса потвърждават неговото „очакване“ и развиват съответните части на кортекса. Така спонтанните повторения на координатни движения между отделните части на тялото утвърждават генетично предопределени телесни схеми²⁵.

Сблъсъкът между механичното и биологичното е възприет като пагубен за човешкото, но същевременно и борба за

ващите в съвременния познавателен процес субекти (Ставру 2016: 60).

²² Телесната схема осигурява способността да локализираме себе си и да се движим в пространството. Тя е съвкупност от моторно-двигателни програми и навици. Телесната схема функционира под прага на личния живот – осъществява се автономно и автоматично като фонов процес, който работи независимо от нашата съзнателна воля.

²³ Телесният образ представлява организиран и интегриран телесен опит. Той включва не само сетивни възприятия за собственото ни тяло, но и съвкупност от ментални представи, вярвания за човешкото тяло както и емоционалното ни отношение към него. Телесният образ е съзнателно възприемане и интерпретация на нашето тяло и на неговите характеристики и поведения.

²⁴ Доказателство за това, по думите на Ст. Ставру, дават преживяванията за фантомни крайници при хора, които са родени без такива крайници – те усещат своята ръка или крак, въпреки че никога не са притежавали такива.

²⁵ Телесната схема и телесният образ се различават по начина, по който репрезентират тялото. Ако телесният образ, по думите на Ст. Ставру, представлява една абстрактна и частична репрезентация на тялото-обект, която винаги се съсредоточава (фокусира) върху съзнателното възприемане на конкретната част от тялото, то телесната схема е холистична и интегрира отделните части на тялото-субект в едно общо предсъзнателно усещане.

него. Финият механизъм на „вътрешната“ ни телесност остава недостъпен за технологичната инвазия. В книгата „Виртуалният човек: опит върху фантоматиката“ Николай Генев твърди, че свикването с новите форми на биотехнологии, организирани около пряката намеса върху ума, е свързано с трудността от визуализацията именно на подобен фантомат (фантоматична машина, която Генев описва като генерираща фантоматична фикция, съчетаваща машинния алгоритъм и немашинното въображение). Държейки да запази своето тактическо преимущество, фантоматът останал на нивото на външното афиширане. Една такава машина би подкопала правилата, на които се основават сетивата ни, подменяйки бавно тяхната универсалност (Генев 2022: 93). От разглежданите произведения става ясно, че между машинния алгоритъм и немашинното (човешко) въображение симбиозата е трудно реализуема. Създаденото ново същество потъва в неизбежността на своето, защото тази другост, която то представлява, го довежда или до неговия биологичен край (самозаличаване), или то приема новата си форма като необходимата жертва, която науката дава, за да развива своите мечти за преодоляване на биологичните дефицити.

Машината, „независимо от инструменталния арсенал, с който разполага, и хитростите, които е в състояние да приложи, няма да успее да се справи с проприоцепторите, налични във всеки наш мускул и присъстващи в голяма част от тъканите на органичната основа“ (Ibid.). Това се отнася, разбира се, и до паметта за тялото. Дори при липса на крайници човешкият мозък усеща фантомна болка там, където липсва част от тялото, а също пресъздава усещането за движение на въпросната част.

Реалността на външната действителност, единственият източник на сетивно многообразие на нашия опит, остава недостъпна за героите на Александър Геров, Недялка Михова и Любен Дилов във вида, в който те я опознават през инструментите на новите тела. Така е, защото мозъкът им носи паметта за своята първа биологична телесна обвивка.

Другият роман, който въвлеча темата за безсмъртието през търсенето на алтернативни пътища (друга телесност) за

неговото постигане, е „Матрикант“ на Александър Белтов. Героят Антон доброволно се включва в проект, чиято високоотговорна хуманитарна дейност е свързана със закупуване на правата на „матрицата на зрял човешки интелект“ с цел неговото мултиплициране в изкуствено създаден биомеханичен аналог, наречен матрикант.

За разлика от произведенията, които разгледах по-горе, в романа на Белтов стресът на съзнанието на героя от свързването с новата форма не е толкова разрушителен. Матрикантът е точно копие на истинския Антон, но няколко години по-млад от възрастта, на която героят е бил убит. Той може да се определи и като негов биомеханичен (андроид) клонинг, захранващ биочастта си по естествен път – чрез приемането и преработката на храната като нормално човешко тяло, а механичната част – посредством ултравиолетовите лъчи на слънцето. Въпреки свършения продукт, конструиран, за да отговори на потребностите на новото време, героят се затруднява да определи своята възраст и се бори с разколебаната си идентичност.

Романът „Матрикант“ извежда темата за бъдещето на тялото и неговия потенциал в настоящето през съдбата на един постчовек, какъвто е Антон. Съвременното човешко същество според трансхуманистите е на еднакво разстояние както от примата, така и от постчовека. Той е отделен от приматите от съзнанието, а от постчовека – с органиката. Посредством живота на героя авторът осмисля мястото на съвременното човешко същество в един бъдещ свят на модифицирани животи с помощта на технически разширения, на подсилена органика. Какво ще се прехвърли в друг носител? Съзнанието? Личността? Как човек може да съществува извън рамките на познатата му биологична обвивка? Това са проблеми, с които науката предстои да се справи при осъществяване на проекта за тялото на бъдещето. Проблематизирането на човешкото се осъществява чрез възможности, вписани в неговите модификации посредством техноеволюцията. Именно подобрението е ключова идея за трансхуманизма, а основните посоки са свързани

с науката и технологията във всичките възможни рамки – от регенеративната медицина до нанотехнологиите, радикалното удължаване на живота и др.

В романа на Николай Теллалов „10⁻⁹“ генното инженерство и биотехнологиите са в своя възход. Главният герой Атанас е „реставриран“ посредством нанотехнологична намеса в неговото тяло²⁶. За поддържането на идеално здраве с помощта на нанотехнологиите и реконструкцията на ДНК веригите, се заговаря още през 1959 г. в лекция на физика Ричард Файнман. Той предлага много подходи към наномасштабното производство, включително и усъвършенстване на микроскопичните технологии. През 1986 г. в своята книга „Двигатели на сътворението“ („Engines of Creation“) Ерик Дрекслер изгражда теория за възможната нанотехнологична революция²⁷. Това, което още през 80-те години Дрекслер представя като идеология за нанотехнологичното бъдеще, трансхуманистите се опитват да реализират в близките 30 години – да поправят с малки асемблери всички клетки в одушевеното тяло и да върнат живота на мъртвите. Тялото изгубва своята автономия, променя стойностите си, влиза в милиони цифрови огледала и се превръща в орган за данни, тяло на андроид. Дизайнерско тяло. Именно такова дизайнерско тяло придобива Атанас в романа „10⁻⁹“, подобрен от нанороботите.

Дигиталната циркулация на плътта, трансформацията на човешката форма, образите на разпръскването на предишното тяло на героя и навлизането в постбиологичен живот превръщат безсмъртието в реалност. Човешкото същество в романа е

²⁶ „Като следствие, всички тъкани оздравяват за сметка на вътрешните ресурси. А ремонтът на ДНК фактически кара биологичното време да се връща назад.“ (Теллалов 2007: 45)

²⁷ „Ще използваме молекулярната технология, за да се погрижим за здравето [...]. Болните, старите и ранените страдат от неправилно подреждане на моделите на атомите [...]. Устройствата, които могат да пренареждат атомите, ще могат и да ги настроят правилно. Нанотехнологията ни позволява да направим фундаментален пробив в медицината.“ (Дрекслер 1986: 84)

поправено, трансформирано, усилено. Главата на Атанас е била съхранявана в бронирана капсула и след трийсет години „преди ревитализацията, преди да дестазира мозъка ви, макроасамблерите синтезираха ново органично тяло въз основа на ДНК-то, извлечено от... от главата“ (Телалов 2007: 101).

Науката, представена както в произведението на Н. Телалов, така и в другите художествени произведения, разгледани в изследването, не е просто плод на фантастично изображение, не е и натрупване на невероятни научнофантастични хипотези, а е средството, с което авторите проникват в нравствените и социално-психологическите проблеми на настоящето и бъдещето. Вградени с милиони в телата ни, нанороботите ще ни информират в реално време за появата на физически проблем. Къде обаче е границата на различие в тялото, отвъд която възможността за разбиране се поставя под съмнение?

Заклучение

Целта на човечеството да опознае и контролира функциите на природата в търсене на биологично безсмъртие е толкова стара, колкото и самата история на човешкия род. Копнежът по преодоляване на тленната обвивка се проявява още в митовете за боговете, подхранващи своята вечност със загадъчна субстанция, наречена амброзия. Образите на Икар и Дедал например също са доказателство за желанието на човека да разчупи, чрез изобретяването на „изкуствени протези“, собствените си биологични граници, да усили възможностите на тялото.

Съществуват немалко аспекти на природата, които човекът си въобразява не само, че разбира добре, но и че е в състояние да се намеси в естествения еволюционен процес със средства, които самият той създава, за да докаже на себе си, че притежава потенциала на Създателя. Подобряването на човешката природа (поправянето/усилването на организъм, който от медицинска гледна точка е физически здрав) е проблем, който винаги ще бъде актуален, докато *Homo sapiens* притежава силите и условията да постигне новата форма за себе си – *Homo Deus*.

Докато еволюцията, бидейки на моменти съпящ процес, следва безпощадна адаптивна логика, която позволява на организмите да се настроят спрямо променящите се условия (на екосистемите) и респективно да бъдат адекватни към обкръжението си, човешката намеса в този процес придържа работещата от хилядолетия система, наречена природа, към създадена изкуствено техноорганична структура. Подобна структура притежава необходимия инструментариум, за да постигне баланс между антропоцентричността на човешкото познание, усилената форма многократно от технологиите форми на съществуването на бъдещето и природните ритми на живот.

Връзката между човека и познанието, независимо от начините на изразяване, е една от най-древните и най-устойчивите, познати на нашия вид. Не е изненадващо, пише Рени Янкова в статията „Трансхуманизмът: между познание и въображение“, че „формите на познанието не просто пораждат интерес, а векове наред формират нови интелектуални течения, конструктивни спорове и дори бележат културния и социалния заряд на цели епохи“ (Янкова 2021: 22). Именно въпросът „Как?“ по отношение на познанието отприщва лавина от алтернативи, пред които модерният човек ще трябва да се изправи в обозримо бъдеще и за които се оказва неподготвен. В разгръщане на отговорите ключова роля играе въображението, особено за изграждането и стабилизирането на научни митологии, от които литературата извлича своя градивен материал.

Устремът на науката не спира да провокира научната фантастика да разгръща своя художествен потенциал. Жанрът се превръща не просто в средство, което държи нащрек човешката съвест, а в инструмент за проникване в проблематичните звена на науката, културата и социума и за разголване на травмите, страховете на човека и предизвикателствата, пред които е изправен в опитите да се позиционира и подготви за бъдещето.

Българската научна фантастика, неизбежно повлияна и от политическите процеси у нас между 1944 и 1989 г., не остава безразлична към световните тенденции на жанра. Макар и по-слабо застъпена, темата за бъдещето на човешкото тяло за-

дава моралната позиция не просто на писателя, а на интелектуалеца, хуманиста, човека спрямо невъзможността на *Homo sapiens* да се справи с ускорителния тласък на новите технологии; спрямо търсенето на ефективни екологичните решения за запазването на еко- и биоразнообразието и опасенията в какъв вид планетата ще посрещне бъдещето. Оттласкването на тялото от зависимостта на природата му налага друга зависимост – технологичната.

В българската научна фантастика човекът се бори със и за самата природа. Подобна амбивалентност едновременно да запази човешкото, своята памет, познания и пр., да съхрани наследството на предците, но и да създаде нови, подобрени природни механизми за справяне с несъвършенствата на средата изправят личността, интелекта пред непреодолими граници. Възприемането на *Homo sapiens* като център на вселената, търсещ начини да се разграничи от останалите живи биологични видове, е градивната, но и крехка връзка между него и природата. Изкореняването на природата от човека означава и търсенето на други форми, с които той да се съпоставя, да надгражда или да се разграничава. Единственият материал му е даден от самата природа. Това е и причината, колкото и да се стреми към нейното разрушаване в себе си, да поддържа нейното наследство в р/еволюцията на разума. Изследваните художествени произведения на българската научна фантастика очертават именно тази връзка и зависимостта на човека от неговата неизкоренима антропоцентричност.

Bibliography

Beltoy, A. *Matrikant* [Белтов, А. *Матрикант*. София: Gaiana]. Sofia: Gaiana, 2015.

Bernal, J. D. *The World, the Flesh and the Devil. An Enquiry into the future of Three Enemies of the Rational Soul*. London: Verso, 2017.

Borisova, E., R. Yankova. *Poznanie i otklonenie: fantastichniy zhanr mezhdu nauchnost i hudozhestvenost*. – In: Borisova, Yankova,

Genov (sast.), *Fantastika i badeshte* [Борисова, Е., Р. Янкова. Познание и отклонение: фантастичният жанр между научност и художествено-ност. – В: Борисова, Янкова, Генов (съст.). *Фантастика и бъдеще*. София: ИЦ Б. Пенев]. Sofia: PC B. Penev, 2021. p. 71–82.

Cassirer, E. *Filosofia na simvolichnite formi. Tom 2: Mitat* [Касирер, Е. *Философия на символчните форми. Том 2: Митът*. София: Евразия]. Sofia: Evrazia, 1998.

Dilov, L. *Tezhestta na skafandara; Da izberesh sebe si* [Дилов, Л. *Тежестта на скафандъра; Да избереш себе си*. София: Ентусиаст]. Sofia: Entusiast, 2016.

Drexler, E. *Engines of creation*. New York: Anchor Books, 1986.

Fantastika I badeshte [Фантастика и бъдеще. София: ИЦ Б. Пенев]. Sofia: PC B. Penev, 2021.

Ferry, L. *Transhumanitirnata revolyutsia* [Фери, Л. *Трансхумани-тирната революция*. София: Колибри]. Sofia: Kolibri, 2017.

Gajewwka, G. Ecology and Science fiction. Managing imagination in the age of Anthropocene. – *Preseglad Kulturoznawczy*, N 1 (47) 2012, p. 79–97.

Genov, N. *Virtualniyat chovek. Opiti varbu fantomatikata* [Генов, Н. *Виртуалният човек. Опити върху фантоматиката*. София: Versus]. Sofia: Versus, 2022.

Gero, A. *Fantastichni noveli* [Геров, А. *Фантастични новели*. София: Нар. младеж]. Sofia: Nar. mladezh, 1966.

Heise, U. *Sense of Place and Sence of Planet: The Environmental Imagination of the Global*. Oxford University Press, 2008.

Kleinpeter, E. *Usileniat chovek* [Клайнпетер, Е. *Усиленият човек*. София: НБУ]. Sofia: NBU, 2014.

Lem, St. *Dvete evolyutsii* [Лем, Ст. *Двете еволюции*. – *Съвременник*]. – *Savremennik*, 1986, N 4, s. 456–476.

Lyotard, J.-F. *Nechoveshkoto* [Лиотар, Ф. *Нечовешкото*. София: СОНМ]. Sofia: SONM, 1999.

Melkonyan, A. *Spomen za sveta* [Мелконян, А. *Спомен за света*. София: Отечество]. Sofia: Otechestvo, 1980.

Mihova, N. *Intra* [Михова, Н. *Интра*. София: Нар. младеж]. Sofia: Nar. mladezh, 1989.

Nikolchina, M. *Bog s mashina. Izvazhdane na choveka* [Николчина, М. *Бог с машина. Изваждане на човека*. София: Versus]. Sofia: Versus, 2022.

Ortega y Gasset, José. *Fantazirashoto zhiivotno* [Ортега и Гасет, Хосе. *Фантазиращото животно*. София: Изток-Запад]. Sofia: Iztok-Zapad, 2014.

Otto, E. *Science fiction and the Ecological conscience* (Disertation). University of Florida, 2006: https://ufdcimages.uflib.ufl.edu/UF/E0/01/34/81/00001/otto_e.pdf

Otto, R. *Ideyata za svyatoto: Filosofia na religiyata i evangelistka teologia*. Ch. 2 [Ото, Р. *Идеята за свято: Философия на религията и евангелистка теология*. Ч. 2. София, УИ Св. Кл. Охридски]. Sofia: UI Sv. Kl. Ohridski, 2013.

Page, M. Evolution and Apocalypse in the Golden Age. G. Canavan (ed.) *Green Planet. Ecology and Science fiction*. Middletown, Wesleyan University Press, 2014, pp. 40–55.

Poznanie i transhumanitarna r/evoliutzia. [*Познание и трансхуманитарна р/еволуция*. София: ИЦ Б. Пенев]. Sofia: PC B. Penev, 2021: <https://ilitizda.com/books/724-2022-01-17>

Stavru, S. *Choveshkoto tyalo mezhdu vaplatenostta i konventsiyata* [Ставру, С. *Човешкото тяло между възплатеността и конвенцията*. София: Сиела]. Sofia: Siela, 2016.

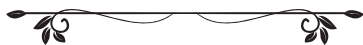
Tellalov, N. *10⁻⁹* [Теллалов, Н. *10⁻⁹*. София: В. Люцканова]. Sofia: V. Lyutskanova, 2007.

Toffler, A. *Shok ot badeshteto* [Тофлър, А. *Шок от бъдещето*. София: Нар. култура]. Sofia: Nar. kultura, 1992.

Yankova, R. Transhumanizmat: mezhdu poznanie i vaobrazhenie. – In: Borisova, Yankova, Genov (sast.) *Poznanie i transhumanitarna r/evolyutsia* [Янкова, Р. Трансхуманизмът: между познание и въображение. – В: Борисова, Янкова, Генов (съст.) *Познание и трансхуманитарна р/еволуция*. София: ИЦ Б. Пенев]. Sofia: PC B. Penev, 2021, s. 21–34.

Zahova, K. *Zashto se smee veselata krava? Otnosheniya na horata kam drugite zhiivotni* [Захова, К. *Защо се смее веселата крава? Отношения на хората към другите животни*]. Sofia, 2020.

ЗА АВТОРИТЕ



Андрей Ташев е доцент в Института за литература при БАН, доктор по теория на литературата. Автор на монографии-те „Прагматизмът и Иван Саръилиев. Към корените на семиотичното мислене в България“ (2013) и „Непознатият Матвей Вълев: отсам и отвъд“ (2020), както и на редица научни студии и статии в областта на семиотиката, литературната теория и история. Редактор и съставител на множество научни издания; участва в различни научноизследователски проекти; носител на наградата на БАН „Иван Евстратиев Гешов“ за 2011 г.

Елена Борисова е главен асистент в секция „Нова и съвременна българска литература“ в Института за литература при БАН. Завършва българска филология в НБУ (2013). Защитава дисертационен труд на тема „Метафизични аспекти на познанието и фантастично изображение в съвременната българска проза“ в Института за литература (2017). Автор е на монографията „Фантастика и познание“ (2019). Ръководител на Издателския център „Боян Пенев“ в Института за литература (от 2021). Носител на наградата на БАН „Проф. Марин Дринов“ за 2021 г.

Калина Захова е доцент в Института за литература при БАН, доктор по теория на литературата. Автор на монографиите „Парчетата, които слушаме. Функциониране на песенния текст в съвременната култура“ (2018) и „Защо се смее веселата крава? Отношения на хората към другите животни“ (2020), както и на редица статии и студии в областта на изследванията на популярната музика, литературната теория, културологията, критическите изследвания на животните. Специализирала е в Австрия и Словакия; преподавала е в български и чуждестранни университети; участва в различни научноизследователски проекти.

Маргарита Серафимова е доцент по сравнително литературознание в Института за литература на БАН, доктор на науките по теория и история на културата, автор на множество компаративни и интердисциплинарни изследвания. От 2006 до 2012 г. е лектор по български език и култура в Université Clermont Auvergne и оттогава до днес е член на CELIS (Centre de recherches sur les littératures et la sociopoétique), Клермон Феран, Франция. Интересите ѝ са в областта на диалозите между различните изкуства, литературата и познанието, науките за човека и науките за природата.

Николай Желев – доктор по филология, главен асистент в секция „Литература на Българското възрождане“ в Института за литература при БАН. Научните му интереси са в областта на българската и словашката литература от XIX век. Изследва проявата на славянски идеи в българската литература, сравнява произведения на българската и словашката литература.

Пенка Ватова – доктор по филология, доцент в секция „Нова и съвременна българска литература“ в Института за литература при БАН. Научните ѝ интереси са в областта на историята на българската литература след Освобождението. Дългогодишен изследовател на българския литературен периодичен печат, на проблематиката на българския пътепис и на съвременната българска поезия, на културната идентичност на българите в диаспора. Автор е на десетки статии и студии и на две монографични изследвания, съавтор в една колективна монография.

Пламен Антов е доктор на науките, проф. в Института за литература при БАН. Има широки научни интереси, покриващи цялото поле на хуманитарното знание, със специален интерес към зоните на интерференция между отделите сфери: литература (българска и чужда, съвременна и класическа), философия, културна история, антропология, фолклор... Автор на около 200 научни публикации и на няколко монографични

изследвания: върху българския постмодернизъм (2010, 2016), Яворов и Ботев (2009), Емилиян Станев и Мартин Хайдегер (2019–2021), „До Чикаго и назад“ и „Бай Ганю“ (2021), както и на 14 книги с поезия, разкази, пиеси и фрагменти. Съставител на научни сборници.

Светлана Стойчева е професор по теория и история на литературата в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“. От 1989 до 1999 г. работи в СУ „Св. Климент Охридски“, където се хабилитира. Два пъти е командирована като лектор по български език и култура в Пекиния университет за чужди езици, Китай (2000–2004, 2009–2011 г.). Има над сто научни публикации, между които монографиите „Приказките на Николай Райнов – между магиката и декорацията“ (1995), „Приказката в българската литература през XIX век. Опит върху емпирията на приказката“ (2009), „Литературата за деца – промени в завещаното. Сборник статии“ (2014), „Боян Магесника. Изследване на литературния мит“ (2017).

**Човек и природа в българското
литературно въображение:
осем разходки**

българска
първо издание

Съставител Маргарита Серафимова
Редактори Андрей Ташев, Елена Борисова, Калина Захова,
Маргарита Серафимова, Николай Желев,
Пенка Ватова, Пламен Антов
Научни рецензенти доц. д-р Александра Антонова,
доц. д.н. Огняна Георгиева-Тенева

Дизайн, корица и предпечат Албена Цветкова
Фотография Henry Be, Unsplash

Формат 16/60/90
Печатни коли 17
Тираж 62

Издателски център „Боян Пенев“ – Институт за литература
e-mail: director@ilit.bas.bg
<http://www.ilit.bas.bg>
www.ilitizda.com
ilitizda@yahoo.com
Печат „Дайрект Сървисиз“ ООД